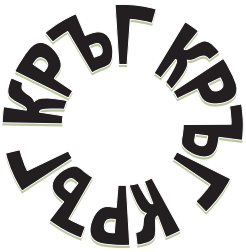
КРЪГ

СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ

БРОЙ 6/2017



Издателство „Пропелер“

Настоящият брой на списанието
се издава с любезната подкрепа на
Мицубиши Корпорейшън

Mitsubishi Corporation

Mitsubishi Corporation supports this publication

Съставители:
Бойка Цигова, Вяра Николова

Редактор на броя:
Бойка Цигова

Адрес на редакцията

1303 София
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Център за Източни езици и култури
Специалност Японистика
Бул. Тодор Александров № 79
Тел.: (+359 2) 871 7058

© 2017 Бойка Цигова, Вяра Николова – съставители
© 2017 Предговор, художествено оформление, проект за лого и корица – Бойка Цигова
© 2017 Издателство „Пропелер“, София

ISSN 1314-9539

Съдържание

ОТ СЪСТАВИТЕЛИТЕ 5

КУРСОВИ РАЗРАБОТКИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2016 г. 7

Никол Николова
РЕНГА – РАЗВИТИЕ, КОМПОЗИЦИОННИ ОСОБЕНОСТИ И МАЙСТОРИ НА ПОЕТИЧНАТА ФОРМА 9

Денислав Георгиев
ГОДЗАН БУНГАКУ: ИДЕЙНА И ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА, АВТОРИ, ПРОИЗВЕДЕНИЯ 17

Мартин Петров
ТРАКТАТЪТ НА ДЗЕАМИ „ФУШИКАДЕН“: ЗА ЕСТЕТИЧЕСКАТА КОНЦЕПЦИЯ НА СЦЕНИЧНОТО ИЗКУСТВО „НО:“ 25

Йоанна Докова
ОСНОВНИ ЕСТЕТИЧЕСКИ КАТЕГОРИИ В ПОЕТИКАТА НА МАЦУО БАШЬО:. 38

Мартина Неделчева
ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТ НА ИХАРА САЙКАКУ 43

Ева Николова
ИСТИННОСТ И ПАТОС – СЛОВА, РАЗКАЗВАЩИ С ЕМОЦИЯ 50

Паулина Царкова
ЛИТЕРАТУРЕН ПОРТРЕТ НА УЕДА АКИНАРИ. УГЕЦУ МОНОГАТАРИ 64

Моника Хитова
МАЦУО БАШЬО: – ЖИТЕЙСКИ И ТВОРЧЕСКИ ПЪТ 81

Деница Христова
ТРАДИЦИОННИ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА, СВЪРЗАНИ С ДЗЕН 86

АКАДЕМИЧНИ ПРОЯВИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2016 г. 95

КОНКУРС ПО ОРАТОРСКО МАЙСТОРСТВО НА ЯПОНСКИ ЕЗИК 日本語弁論大会 97

Мартин Петров
7500日 / СЕДЕМ ХИЛЯДИ И ПЕТСТОТИН ДНИ 98

Александър Стефанов
幸せのレシピ / РЕЦЕПТА ЗА ЩАСТИЕ 99

• ПЪТЕПИСИ 101

Мартин Петров
ЯПОНИЯ – ПЪРВА СРЕЩА 101

КОЛЕКТИВНИ ПРОЯВИ НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ ПРЕЗ 2016 г. 105

• ЕДИНАДЕСЕТИ ПРАЗНИК НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА – БУНКАСАЙ/第十日本文化祭 107

Димана Атанасова
КАКВО ПРЕДСТАВЛЯВА СЪБИТИЕТО „БУНКАСАЙ“ И ЗАЩО ТО Е ВАЖНО ЗА СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА? (репортаж) 111

• ПЕТИ БАЛКАНСКИ ЛЕТЕН ЛАГЕР ПО ЯПОНСКИ ЕЗИК
第四バルカン半島日本語サマー キャンプ 114

• ФЕСТИВАЛ НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА 117

• СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТ ЗА КАЛЕНДАР 124

Атанас Атанасов
ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА 129

Мария Василева
ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА (есе) 130

Красимир Панайотов
ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА (символика, митология и легенди) 131

НАШИЯТ АФИШ (2017 – 2018 АКАДЕМИЧНА ГОДИНА) 133

• ОБУЧЕНИЕ ЗА СЛЕДДИПЛОМНА КВАЛИФИКАЦИЯ
КУРС „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“ 135

• ОБУЧЕНИЕ В ОБРАЗОВАТЕЛНА СТЕПЕН МАГИСТЪР
МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“ 136

• СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТ ЗА КАЛЕНДАР 124

ИЗДАНИЯТА НА СПИСАНИЕ „КРЪГ“ (2012 – 2016 г.) 139

от съставителите

КРЪГ /СПИСАНИЕ НА МЛАДИЯ ЯПОНИСТ е идеен проект, чиято цел е по-мащабно представяне и популяризиране на японската култура в България чрез съвместните усилия на студенти, докторанти и преподаватели японисти от СУ „Св. Климент Охридски“.

Сигналният брой на това първо по рода си профилирано печатно издание в България излиза през 2012 и поставя началото на създаване на годишна поредица. Брой 3 на поредицата е издаден през 2014 година като Сборник доклади от Първата конференция на студента японист в СУ „Св. Климент Охридски“, посветена на 55-годишнината от възстановяването на дипломатическите отношения между България и Япония. На тази знаменателна годишнина бе посветен и Брой 4 на студентското списание. Брой 5 също е свързан с важно юбилейно събитие – 25-годишнината от създаването на специалност Японистика в СУ „Св. Климент Охридски“.

В настоящия Брой 6 са включени рубрики с курсови разработки на студенти от специалност Японистика, съобщения за лични и колективни публични изяви и отзиви на студентите за тях, придружени с богат илюстративен материал, за проведени проектни дейности в специалността, анонси на текущи образователни програми и предстоящи събития през 2017-2018 година.

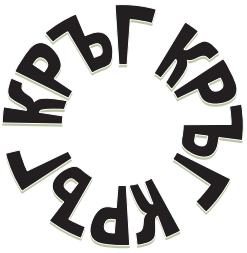
Съставителите на списанието КРЪГ са убедени, че изданието съответства на интересите на студентите японисти да имат своя постоянна трибуна, която осигурява публичност на стремежите им да огласяват и споделят знания, резултати от първи изследователски стъпки в науката, умения в дискусионни обсъждания и постижения в самостоятелни аналитични проучвания. Списанието дава шанс на младите японисти да популяризират своите знания и постижения в специалността, които да ги стимулират в бъдещата им професионална реализация като специалисти в науката за Изтока в България и по света.

Надяваме се списанието КРЪГ да предизвика обществен резонанс в контекста на научните постижения на българската японистика.

КУРСОВИ РАЗРАБОТКИ

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2016 ГОДИНА



РЕНГА – РАЗВИТИЕ, КОМПОЗИЦИОННИ ОСОБЕНОСТИ И МАЙСТОРИ НА ПОЕТИЧНАТА ФОРМА

Никол Николова
Специалност Японистика, III-IV курс

Що е *ренга*?

Краткостта на поетичния изказ е една от характерните особености на японската поезия. Още в най-ранните литературни паметници се появява композиционно съчетание, което може да бъде разгледано като **тристишие**. Става въпрос за т. нар. *катаута* 片歌 (във варианти 5-7-7 и 5-7-5, която се среща само в „Коджики“ (8 век)).

Тристишието като комбинация от определен брой сричкови единици участва и в строфичния размер ***танка*** 短歌 (петстишие). Танка става популярна сред аристокрацията. Аристократите я използват, за да задоволят нуждата си от остроумни разговори, и я разделят на две части – 5-7-5 и 7-7 (понякога в обратен ред).

Тези остроумни стихове продължават да се пишат през периода Хейан (794-1191). Към края на Хейан и особено през периода Камакура (1192-1392) придобива популярност писането на дълга верига от стихове – става въпрос за поетичния жанр ***ренга*** 連歌 („нанизани строфи“), в който също участва тристишието.

Ренга е поетична форма, която представлява „навързана поезия“ и се композира от двама или повече поети. Създаването на такава поезия е популярна забава още в древни времена.

Един завършен цикъл от класическа ренга може да представлява стихотворение от 100 и повече стиха (предимно танка), които са цялостно взаимообвързани композиционно и тематично. Принципът на сцепление се осъществява чрез разчленяване на строфата на две части. Единият от авторите съчинява тристишие, друг добавя към него двустишие, следващият прибавя ново тристишие и така нататък.

Така се раждали изящни стихове – нанизи, състоящи се от многобройни куплетни „халки“ на една цялостна поетична „верига“. (Цигова, 123) Основно правило е да има някаква тематична връзка между предишните и следващите стихове, като по този начин се получава „навързване“. Тази връзка обаче не е задължително да е граматическа, тя трябва да е просто асоциативна. Обикновено това продължава, докато се получи комбинация от 100 стиха – това е основната форма на ренга, която се нарича *хякуин* 百韻.

Като първо полустишие в началната танка от една ренга по принцип се обособява тристишието в размер 5-7-5, наричано хокку 発句 (начален стих) или ками-но-ку 上の句 (горен/първи стих), а като следваща част – двустишието (7-7) шимо-но-ку 下の句 (долен стих) или агеку 挙句 (заключителен

стих). Но в много случаи двустишието предшества тристишието и поставя темата, което дава основание да се говори за маеку 前句 (начални стихове) и цукеку 付け句 (добавяни стихове), като се уточни, че в редица случаи цукеку са имали водеща роля в тематично отношение. (Цигова, 124)

Примери

Както казахме, всяка част (всяко полустишие句) трябва да бъде свързана с предходната и следходната. Второто полустишие образува едно петстишие с предходното полустишие и друго петстишие със следходното. Третото полустишие се свързва с второто и четвъртото, и т.н. Тоест, като изключим първото и последното полустишие, всяко полустишие изпълнява двойна функция – на цукеку и на маеку. Идеята, че всяко *ку* 句 е свързано само с предишното и следващото, е централна – третото полустишие не се чете във връзка с първото, защото първото вече е „изчезнало“ от текста.

Съответно с всяко добавено полустишие значението на тези около него се променя. Ето пример с три полустишия от произведението „Ренга в храма Имашинмей“ (създадено от четирима от седемте видни автори на ренга). Приложен е аматьорски превод, който цели най-вече да ориентира в съдържанието на текста, без да претендира за особена точност и изчерпателност:

samidare o
ura no shioya noi
usukeburi
Resenting the early summer rains,
Smoke rises in faint trails
From the brine-boiler‘s hut on the coast.
– Shinkei

С неприязън към ранните
летни дни
От хижата на брега
Се издига пушек на тънки
ивици
– Шинкей

kasuka ni tôku
matsu wa kurekeri
Dimly, far away,
The pine has faded into dusk.
– Genkô

Смътно/неясно, далеч
Борът е избледнял в здрача
– Генко:

tanomeshi wa
itsu no ashita to
narinuran
When was it that I waited
By myself ,til morning,
In the vain hope you would come?
– Kô

Кога за последно чаках
Сам(а) до сутринта
В напразната надежда,
че ще дойдеш?
– Ко:

Нека погледнем втората част. Тя представлява природна картина. Разбираема е, но докато е самостойна, не е изцяло дефинирана, и вътре в ренга значението ѝ не е стабилно. Ако я разгледаме като цукеку на предходната част, обаче, тя става част от по-цялостна картина, в която сезонът е определен и има други допълнителни елементи. Картината на чезнещите борови дървета се допълва от паралела с бледия пушек, а далечните дървета са в контраст с морския бряг. Има и човешко присъствие.

Но когато втората част се разгледа като маеку на третата, вече нямаме определен сезон, липсват ѝ брегът и колибата. Наместо това, в паралел с боровите дървета идва бледият спомен на тъжащия човек, който си спомня времето, когато нощем е чакал своя възлюбен. Освен това думата *мацу* в случая може да има две значения – означава не само „бор“, а и „чакам“, защото двете думи са омоними. Това е пример за *торинаши*, прехвърляне на значението на строфа. Значението на една строфа може да се промени в зависимост от свързаните с нея други строфи.

История на ренга

Примери за съавторство на едно стихотворение могат да се открият още в класическите стихосбирки като *Маньо:шю:* 万葉集 (от втората половина на 8. век) и *Исе моногатари* 伊勢物語 (от края на 9. век).

Ренга е един от най-важните поетични жанрове в предмодерна Япония. Най-ранната „оцеляла“ ренга е от „Маньошу“ – където Оотомо-но-Якамочи и будистка монахиня си разменят поеми в размер 5-7-5 и 7-7. Тази кратка форма на поетичен диалог се нарича *тан-ренга* 短連歌, т.е. къса ренга. Дългият вариант пък е наричан 長連歌 (дълга ренга) или *кусари ренга* 鎖連歌, от думата *кусари* 鎖, която означава „верига“.

Дългата ренга се разделя на още два вида, в зависимост от това какви теми са засегнати в нея – ***ушин*** 有心 и ***мушин*** 無心. *Ушин* 有心 засяга сериозни теми, а *мушин* 無心 – игриви, забавни мотиви. От *мушин ренга* се развива по-късно *хайкай* 俳諧.

Първите ренга поредици са съставени само от едно *ками-но-ку* и едно *шимо-но-ку*, като се пишат от двама души. Това е било популярно забавление в периода Хейан, като тогава не е съществувало правилото за тематично свързване. Най-ранният пример на свързана, дълга ренга е от 12. век.

През периодите Камакура и Муромачи биват формализирани много правила – или *шикимоку* 式目. Те изискват определен брой свързани части/полустишия преди заявяването на темата или на групата от теми. Ренга е популярна поетична форма дори и в смутния период Адзучи-Момояма. И все пак в края на този период шикимоку стават толкова сложни и систематизирани, че смазват активното въображение, което се е смятало за част от обаянието на ренга. През Средновековието и през Едо ренга става част от културния еталон на висшето общество.

През периода Едо, като следствие от това, че все повече граждани възприемат ренга, шикимоку биват силно опростени. Най-предпочитана форма на ренга през периода Едо е *касен* 歌仙 – форма, състояща се от тридесет и шест части. Като главно правило, касен трябва да реферира цветята (обикновено сакура) два пъти и три пъти – луната. Тези препратки са сведени под термините *хана-но-за* 花の座 и *цуки-но-за* 月の座.

През Едо употребата на думи от бита и жаргона, както и на китайски калки, бива позволена. С отслабването на нормативността ренга става способна да изрази по-широк хумор и остроумие. Този стил ренга става известен като *хайкай-но-ренга* 俳諧の連歌 (хумористично свързани стихове), или просто хайкай. Мацуо Башо се приема за негов най-велик майстор.

Първата част във веригата на ренга, хокку, е предшественик на модерното хайку. Самостоятелното хокку бива преименувано на хайку през периода Мейджи от великия поет и критик Масаока Шики. Шики предлага думата хайку като съкращение на фразата *хайкай-но-ку* 俳諧の句.

В продължение на близо 700 години ренга е широко разпространена поетична форма, но популярността ѝ намалява драстично през периода Мейджи. Масаока Шики, въпреки че е участвал в създаването на няколко ренга, твърди, че ренга „не е литература“ 文学に非ず. Очарованието на ренга като групов проект за съставяне на завършен труд не е могло да се конкурира с проправящия си път по това време европейски стил на поетическо писане, за което било характерно едноличен поет да създава цялата поема.

Структура на ренга и правила за свързване

С цел да илюстрираме структурата на ренга и правилата за свързване нагледно, ще започнем с един пример от долуспоменатата поема в Минасе – 水無瀬三吟百韻.

Първата строфа (発句) е от Со:ги:

雪ながら 山本かす,霞む 夕べかな

(На върха на планината още има сняг, но подножието е забулено в мъгла)

На което *Шьо:хаку* отговаря така:

行く水とほく梅にほふさと

(Далечен звук на течаща вода и село, окъпано в аромат на сливи)

След което се включва и Со:чьо:

川風に　　ひとむら　　柳　　春　　見えて

(Върбите се огъват под речния бриз, настъпва пролет)

С първото и второто полустишие се създава картина на планини, които са все още покрити със сняг, но и забулени в мъгла (ранна пролет), както и на далечна течаща вода и село, в което се разнася ароматът на сливи (отново ранна пролет). Но ако разгледаме второто и третото полустишие заедно, се получава различна картина, в която *Со:чьо:*, пренебрегвайки първата

строфа, се заиграва с фразата 梅にほふさと като символ на пролетта, като добавя към нея още един вид дърво, асоциирано с настъпването на пролетта – 柳, върбата, която се огъва от 川風, тоест от речния бриз. Темата за сезона все още присъства, но символите са се изменили по асоциация, като първото и третото полустишие са станали вече сравнително далечни едно на друго.

А ето какво става, като добавим четвъртото полустишие:

舟さす　　音も　しるきあけがた (Звук от гребла на лодка, ясна утрин)

Когато обединим 3 и 4, се получава картина, свързваща с върбите, които растат близо до реки, и лодките по изгрев слънце. Едновременно с това картината изключва цъфтящите сливи, планината, а вечерта вече е утрин. Осезаемо се отдалечаваме от конкретния пейзаж на първите два стиха.

Бързото сменяне на пейзажи и символи е характерно за ренга, тъй като тя се е зародила като един вид заигравка с поезията. Не присъства една обща тема за цялата поема, както е при *чьо:ка* 長歌. Например, въпреки че преди това са били навързани стихове на тема пролет, е възможно темата изведнъж да стане есенна по някаква друга асоциация. Това зависи и от майсторството на поетите, като се е считало, че ренга, в които продължават дълго време едни и същи теми, не са много добри.

Темите (題) в ренга са наследени от дворцовата поезия и всеки стих има такава. В дворцовата поезия такива теми са били много: сезони, любов, пътешествия, тъгуване, будизъм и т.н.), а в ренга те се обобщават като сезонни теми и други, тоест всички други теми стават подтеми. Това означава, че може да имаме главна тема пролет с подтема любов или пътешествие. И в ренга, и в хайкай съотношението на сезонни 句и други 句 е близо петдесет на петдесет. Като цяло любовта се появява по-малко в хайкай, въпреки че заема доста важно място в творчеството на *Мацуо Башьо:*.

С постепенното развитие на ренга се налагат множество правила за последователността на теми и символи, които ще разясним отчасти тук, за да покажем колко са сложни.

Първо, есента и пролетта трябва да продължават поне две полустишия, което обаче не важи за зима и лято (в предишния пример темата за пролетта продължи три полустишия, преди да бъде сменена). На любовта също ѝ се полагат поне две полустишия, докато пътешествия, тъга и т.н. имат нужда само от едно. При стиховете от категория „други“ няма подобни ограничения, но след пет полустишия вече се усеща остра липса на сезонни образи. Максимумът от пет полустишия важи за всички теми и сивмоли.

Такива правила важат и за отделни думи, които извикват определени асоциации. 夢 например не трябва да се използва в интервали, по-къси от седем стиха. Думи могат сами да въвеждат нова тема: 恋 очевидно въвежда темата за любовта, но 夢 прави същото. Други такива асоциации се правят с думите 雪 или 蛍 – за лято, които следват естествено.

Има и асоциации, които не се свързват директно с природни явления, при което трудно се разбират от хора, които не познават японската култура и литература. Това е свързано с идеята за 本意, или „истинското намерение“. Такива думи са文и袖の香 съответно „писмо“ и „ароматът на ръкав“, които предполагат темата за любов. По същата причина като неписано правило 霞 – мъгла, означава пролетта, и 月 – луна, означава есента, въпреки че мъгла и луна има всеки сезон в Япония. Изключения може да има само ако поетът има някаква конкретна асоциация на луната с друг сезон.

Също така съществуват и правила за задължителни места на различни думи на листа (напр. предпоследен ред на втори лист и т.н.), но оттук нататък правилата стават все по-сложни и затова ще спрем с тях дотук.

Ритъмът на развитие на темите също е важен за ренга. Всяка ренга се състои от въведение – развитие – рязък финал (序、破、急):

序:1－8
破:9－92
急:93－100

Във въведението присъства задължително сезонна тема, но няма резки промени във връзките. От друга страна, в 破 се наблюдава рязко развитие, прескачане от тема в тема, както и по-голямо присъствие на емоционални теми като любов, тъгуване и т.н. Финалът се характеризира със „скорост“, с която се редуват най-различни видове 句, присъства и заигравка с топографски имена и се търси разчупеност с разнообразни средства. Финалът обикновено започва точно преди края на предпоследната страница.

Майстори на поетичната форма

Со:ги 宗祇 е един от най-известните автори, роден в нач. на 15. век (1421-1502). Той определя три периода в развитието на ренга. Най-ярък представител на първия период е 二条良基 известен благородник и поет на вака, който съставя антологията си 菟玖波集 (つくばしゅう), благодарение на която ренга се обособява като самостоятелна поетична форма, равна на *вака*. Във втория период се увеличава броят поетите и ренга добива популярност. Третият период започва със съвременника на *Со:ги, Со:дзей* 宗砌. Това е периодът на политически размирици 戦国時代 (ок. 1467 – ок. 1603 – края на 15. до края да 16. век), в който столицата е опустошавана от войни, и ренга майсторите бягат в провинциите, като се препитават с преподаване на ренга на избягалите като тях от столицата благородници и в замяна получават образование по класическа японска поезия и литература. В този период живеят едни от най-големите майстори на ренга – *Со:ги* и неговите ученици *Шьо:хаку* 肖柏 и *Со:чьо:* 宗長, които съставят сборника в Минасе, 水無瀬三吟百韻 みなせさんぎんひゃくいん. Скиталчеството на поетите продължава и през четвъртия период, след смъртта на Со:ги, когато живее известният поет *Сатомура Шьо:ха* 里村紹巴 (1525-1602). В

края на неговия живот страната бива окончателно обединена от Токугава, при което ренга се въвежда в училищата и става особено популярна сред видните семейства. След това започват да се появяват най-различни учения и интерпретации.

Заключение

Ренга се характеризира с много сложни композиционни правила и символична наситеност. Дори за майсторите на жанра е трудно да се справят с непрестанното променяне на темите и бързото развитие, което отрича повторното връщане на едно и също място. В действителност, въпреки първоначалното пренебрежително отношение на класическите средновековни поети към навързаната поезия, ренга утвърждава и доразвива основните естетически категории. Затова ренга добива статут, равен на *вака*, което означава, че е ценен и незаменим принос към японската литература, поставил основите на други поетични форми като *хайкай* и станалото по-късно световноизвестно *хайку*.

Терминологичен речник

В тази част ще приложим кратък речник с цел онагледяване на някои основни термини, необходими за изучаване и разбиране на ренга.

- かいし (懐紙): хартията, на която се пише ренга. Представлява специален вид *ваши*, който се е пъхал в пазвата на кимоното, сгънат на две. Пише се на лицевата и задната страна, като една поредица от 100 стиха се пише обикновено на 4 такива листа.
- В зависимост от това, колко поети композират дадено произведение, *ренга* сбирките се наричат: *докугин ренга* – 独吟連歌, ако произведението е написано от един автор, *рьо:гин* – 両吟, ако авторите са двама, и *сангин* 三吟 – ако са трима.
- ほっく (発句): Първо полустишие в началната танка от една ренга, размер 5-7-5. По възможност ес създава от специален гост и се приема като част от „поздрава“ на една ренга сбирка. Трябва да съдържа きご (季語, „сезонни думи“, алюзии за сезона) и きれじ (切字 вътрешни синтактични/логически паузи).
- わき (脇): Второ полустишие, размер 7-7. Човекът, който е организирал сбирката, има честта да го създаде.
- だいさん (第三): Третото полустишие (отново 5-7-5). Трябва да завършва с て-форма на глагола, за да даде на следващия поет по-голяма свобода.
- あげく (挙句): Последното полустишие в ренга.
- ひらく (平句): Нарича всички полустишия освен ほっく・わき・だいさん・あげく.

- わきおこり (脇起り): Започване с ほっくна известен поет (като Башьо:), към което се прибавя ново わき.
- つけあい (付合): Още 付け方 или 付け味. Означава съчетаването на думи в необичайни комбинации с цел да се стимулира въображението или да се извика някакъв образ.
- まえく (前句): Полустишието, в което се извършва つけあい.
- しきもく (式目): Набор от правила, които определят стилистическите изисквания за промените в ренга. Те трябва да предпазят ренга от „разпадане“.
- くかず (句数): Броят на полустишията. Когато темата на някоя част е популярна, като любов, пролет или есен, тя трябва да бъде продължи поне още едно полустишие, но не повече от пет. След това тази тема може рязко да се смени с всяка друга.
- はらみく (孕み句): Предварително подготвено 句. Трябва да се избягва, тъй като в импровизацията е истинското удоволствие от ренга.
- ぶんいん (文音): Използване на писма, телеграф, телефон, факс, интернет за създаване на ренга.
- 連衆: всички поети на ренга „сбирката“.
- ていしゅ (亭主): така се нарича този, който е осигурил мястото на сбирката.
- きゃく (客): т. нар. „почетен гост“, който пише началния стих (*хокку*).

Източници

Цигова, Бойка „Пътят на словото в Япония“ – Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006.

Барнхил, Дейвид, „Renga – The Literary Embodiment of Impermanence and Nonself“, на: https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/244-japan/Renga.pdf

http://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/bunko20/bunko20_00020/index.html, посетен на 20.10.2016.

連歌のルール, http://www.nobunaga-lab.com/labo/12_honnouji/renga-rule.html, посетен на 22.10.2016.

ГОДЗАН БУНГАКУ: ИДЕЙНА И ЖАНРОВА ХАРАКТЕРИСТИКА, АВТОРИ, ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Денислав Геогиев
Специалност Японистика, III курс

Тенденциите в японското изкуство често пъти са били повлиявани от китайската култура. Някога директно, а друг път косвено. Факт е обаче, че още от древни времена китайското писмо е било от огромно значение за развитието на японската книжнина. Литературни паметници като *Нихоншоки* и *Коджики* са ранни примери за това.

Китайското влияние продължава със създаването на *маньогана*, начин за изписване на японските фонетика, използвайки китайски канджи. Типичен пример за тази симбиоза е *Маньошу*. В последствие, на базата на този начин на писане, се появяват и началните версии на познатите ни днес *хирагана* и *катакана*.

Затова не трябва да идва като изненада за никого, че в периода XIII-XIV век, китайската литература отново придобива голямо значение за развитието на японската култура чрез школите на Дзен и създаването на системата *Годзан*.

Общи характеристики

През XIII в. Будизмът дзен стимулира възникването на специфично художествено явление, известно като „литература на петте манастира“ (яп: *годзан бунгаку* 五山文学, кит. трад. 五山文學) или „литература на петте планини“. Свързваме названието с факта, че Дзен храмовете най-често били разполагани в планините. Японските висши кръгове се възползват от популяризирането на Дзен и разрастването на мрежата от храмове в системата Годзан като използват монасите от тези храмове, за да изпълняват разнообразни административни длъжности. Това води до консолидиране на властта, но също така увеличава влиянието на Дзен храмовете и в частност тези, които са част от школата Риндзай. Придобили икономическа самостоятелност, те се разрастват, въпреки че са под строг държавен контрол и постепенно засилват влиянието си не само върху духовния, но и върху цялостния обществен живот. В последствие се развива самостоятелна организационна структура, в която ръководните функции се разпределят между пет главни манастирски комплекси, първоначално в Камакура, а по-късно в Киото.

Тези два града са играли ролята на своеобразна ос на оживена духовна и общокултурна дейност в страната. Дейността на манастирите от

системата „годзан сейдо“[1] е имала общонационално значение за Япония. Обществеността и просветителско дело на центровете било известно като *годзан бунка*[2].

Творчеството на Дзен поетите от това направление се отличава с прилагане на литературни похвати при съчиняване на религиозни по форма поетични съчинения – *канши* с традиционни будистки сюжети. Литературата Годзан включва поезия, литературна проза, енциклопедии, речници и друга справочна литература. Пише се на класически китайски език като се имитира китайския стил на писане.

В рамките на системата Годзан се изменя и системата на обучение в Дзен. Монасите изоставят практиките на безтекстовата медитация и започват да изучават китайските литература и философски системи като конфуцианството и сун-конфуцианството, които имат много по-голяма литературна насоченост.

Литературното направление продължава развитието си като се обогатява със светски теми и образност и след епохата Камакура и бележи разцвета си през периода, наречен *„Китаяма“* (1392-1408). По времето на следващия период *„Хигашияма“* (1473-1490) естетическите стойности на поетичното творчество отстъпват мястото на тенденцията за съставяне и издаване на множество сборници поезия и проза.

Сред съвременниците на Годзан имало и немалко критици. Преходът от безтекстовост към силно-развита литературна сфера, както и постепенната светска насоченост на тази литература не се харесват на по-традиционно настроените школи. Това заедно с факта, че школата Риндзай придобива пряко политическо влияние в резултат на активното си участие в структурирането и поддържането на системата, са част от причините някои от историческите съвременници на движението да нямат най-позитивното впечатление от него. В наши дни видни специалисти като Владислав Горегляд го считат за върхна точка на развитието на китайската литература в Япония[3].

Системата Годзан

Системата на петте планини означава мрежа от държавно-поддържани Чан манастири по време на династията Сун в Южен Китай (1127-1279). В този контекст думата „планина“ означава храм или манастир и се приема, тъй като много от манастирските комплекси били построени в изолирани планински региони.

---

[1] Съкратено от *годзан джиссецу сейдо* (五山十刹制度), в превод: „система пет планини и десет манастира“: административна организация на будистките манастирски центрове (пет в Кьото и пет в Камакура) през периодите Камакура и Муромачи

[2] културата Годзан

[3] Вж.: Горегляд, В. (2006). (1982), *Буддизм и японская культура VIII – XIII в.*. М. 1982., с. 400

Системата е въведена в Япония от регентите Хо:джьо:. Въпреки че първоначално среща опозиция от другите будистки школи, започва да просперира след като получава подкрепата на военния елит на страната първо в Камакура, а в последствие в Киото. В първоначалната версия на системата петте манастира били в Камакура и се подреждали в следния ред: Кенчьоджи, Енгакуджи, Джуфукуджи, Джо:чиджи и Джо:мьо:джи. По-късно подреждането в Киото било: Тенрю:джи, Шьококуджи, Кенинджи, Тофукуджи и Манджюджи. Над тях бил огромният храм Нандзенджи. Под тези върховни храмове из цялата страна съществувала система на по-малки храмове, които позволили влиянието на сектата да се усети навсякъде.

Идеята зад системата била да се разпространява дзен, но, както оригинално в Китай, така и в Япония, била използвана от управляващата класа за своите собствени административни и политически нужди. Системата позволявала храмовете на върха да функционират като де факто министерства, възползвайки се от гъстата мрежа от междусвързани храмове, за да се разпространяват правителствени закони и норми, както и за съблюдаването на местните настроения и военни главнокомандващи. По този начин както Хо:-джьо:, така и шьогунатът Ашикага успявали да прикрият своята власт зад религиозна маска, докато монасите работели за държавата като преводачи, дипломати и съветници. За сектата Риндзай тази колаборация с шьогуната донесла богатство, влияние и политическа значимост.

Системата навлиза в Япония по време, когато пет големи храма в Камакура вече били наричани Петте планини, въпреки че не знае много за това как са функционирали преди това като организация. Системата Годзан обединява всички големи храмове на най-влиятелните Дзен школи от това време. По този начин се институционализира голяма и важна част от школата Риндзай, което ѝ носи защитата, но и прякото управление от страна на държавата. Цялата мрежа от храмове била наглеждана от държавна бюрокрация, създадена специално с тази цел.

Системата във финалната си форма имала три нива. На най-високото ниво, което се наричало Годзан, били петте манастира в Киото и Камакура. Под тях били Джиссецу или така наречените Десет манастира, които били съставени от повече от десет големи манастира, намиращи се в провинциите. На най-долното стъпало били Шьодзан – стотици по-малки манастири, които оформяли гъстата мрежа на влияние на системата Годзан из цялата страна.

Под патронажа на правителството, манастирите постепенно се превърнали в центрове на учение и развили характерни литература и изкуство. Някои от монасите в системата имали изненадващо силно влияние върху вътрешния политически живот на страната. Системата отдавала голяма значимост на китайския Дзен, китайската философия и китайската литература. Учените от организацията имали тесни връзки с императорската династия Мин и силно влияние в много културни сфери, играейки важна роля за пренасянето на нео-конфуцианството на японска земя.

История

Сред дзен будистките храмове по времето на династиите *Сун* и *Юен*, в Китай литературата е имала много важна роля. Посредством помощта на пътуващи до Китай по това време монаси, това течение в Дзен се внася в Япония и литературната идея се разпространява сред японските дзен будистки храмове. За основоположник на движението в Япония се счита изпратеният от Китай на дипломатическа мисия в Япония дзен-будистки монах *Ишан Инин*. Той влиза в страната през 1299 г. и, впечатлен от местната култура, решава да остане. Бил е силно заинтересуван както от будистка литература, така и от различни видове светска книжнина.

Въпреки това, сред дзен монасите има такива, които осъждат тази литературна тенденция. *Ранкей Дорю*, който построява храма *Кенчо* през периода *Камакура*, припомня *фурицубунгаку* 不立文学, или че просветлението не може да се достигне чрез букви и думи, а само чрез съединяване на съзнание със съзнание. Той е силно критичен към практики, които поставят по-голямо значение на усилията в литературата, вместо в традиционните Дзен практики. Посетилите след това Япония китайски монаси, *Дайкю Шонен*, *Мугаку Соген* и *Ишан Инин* печелят доверието на осмия регент на Япония точно чрез литература и приоритетното значение на литературата в дзен кръговете вече няма как да бъде избегнато. В резултат на това следва струпване на голям брой монаси в държавно-закриляните манастири, но сред тях имало и такива, които се възползвали от придобитата си позиция и не спазвали канона на Дзен, по този начин потвърждавайки последвалата критика от другите школи.

Основното съдържание на ранната литература на петте планини било описанието на вътрешното състояние на човека в състояние на сатори. Текстовете били с по-духовна насоченост и целели обогатяването на Дзен учението.

Около средата на XIV век в основен център на системата и литература Годзан става Киото, където произлиза идеята „от религията към изкуството“. По този начин произведенията придобиват по-светски облик, отразявайки идеята за правене на изкуство заради самото изкуство.

През XVII век наследството на нехудожествената проза на литературата Годзан станало основа за началото на школите на *кангаку* (китайски науки), които изследвали, коментирали и превеждали китайски исторически паметници.

Стилистика

Литературата *Годзан* се създава на класически китайски език. Силно повлияни от навлизането на култура от Китай по време на династиите *Сун* (960-1279 г.) и *Юен* (1271-1368 г.), японските дзен монаси имитират китайската литература. Поезията се пише в „*цъ*“ форма, с два до седем символа на ред, следвайки определена тонална форма.

Противно на нормите японските дзен будистки монаси насочват вниманието си към китайски философски системи като конфуцианството и сун-конфуцианството. Паралелно с това се отдалечават от традиционните будистки практики. Постепенно в стила на писане започва да се усеща влиянието на светската литература, а в разцвета на системата Годзан през XIV век, тази светска насоченост се усеща най-силно.

Този светски стил се отличава с високото си почитание към чувството за хумор и симпатията към обикновеността на живота. Поет, пишещ в литературата Годзан, би писал за каквото и да е, в контраст с по-специфичната тематика към която се придържали аристократичните дворцови поети. Пример за това е стих на Кокан Ширен, отнасящ се за комара:

Муцуни остри като игли!
Жужат като гръмотевици докато кръжат из стаята
Промъкват се между гънките на робата ми,
Но могат да окървавят гърба на вол, направен от желязо!

В контраст с това дворцовия поет би писал за цикадите и сезонните асоциации, свързани с тях. Да пише за комар би нарушило стриктното усещане на поета за литературно благоприличие.

Литературата *Годзан* не се интересува изцяло от селския или отшелнически живот. Често съдбовните събития на деня намирали мястото си в произведенията на монасите. В поемата си *„Написано внезапно, при изпитването на съжаление за минаването на времето“* Чуган Енгецу (1375 г.) представя мнението си за падането на шогуната в Камакура година по-рано:

Преди година падна Камакура.
В днешните манастири не остава нищо от някогашното усещане.
Момичето-търговец не разбира нищо от съжалението на монаха –
Викаща по улиците, продаваща дърва за огрев и зеленчуци.

Основната насоченост на литературата *Годзан* е прозата и държавно-административното дело. Учените от това движение пишат енциклопедии, държавни документи, превеждат текстове от китайски и прочие. Въпреки това, художествената литература също бележи значителен подем и маркира значителен етап от развитието на японската литературна естетика.

Автори и произведения

Най-видни представители на литературата *Годзан* са: Иссан Инин, Мусо Со:секи (1275-1351), Сессон Юбай (1290-1346), Кокан Ширен, и Иккю Со:джюн.

Ишан Инин (一山一寧 1247-1317 г.) известен в Япония като *Иссан Ичиней*. Усвоява голямо разнообразие от литературни жанрове и е плодотворен учител, той най-силно се помни като пионер в японската литература

Годзан. Той популяризира дзен сред кръговете на нова военна аристокрация и става вещ в множество литературни жанрове, от историография до поезия. Той води началото на литературната насоченост на монашеството в Япония към стандартите на *Сун* литературата в Китай. Това добавя към общоприетата практика на седяща медитация дзадзен такива занимания като изучаване на конфуцианския канон и на произведенията на сун-конфуцианските учени. Сред неговите ученици са *Мусо Сосеки*, *Сессон Юбай* и *Кокан Ширен*, които стават ключови фигури в по-нататъшното развитие на дзен.

Иккю Соджун (一休宗純 1394-1481 г.) известен повече само като *Иккю*, е ексцентричен дзен будистки монах. Той е известен борец срещу остарелите вярвания и има огромно въздействие върху смесването на японски изкуства и литература с дзен начина на мислене и дзен идеалите. *Иккю* е един от най-значимите и ексцентрични фигури в историята на дзен. В традицията на школата *Риндзай*, той е едновременно и еретик и светец. *Иккю* е сред малкото дзен монаси, който спори, че неговото просветление се задълбочило чрез сексуален акт, като често посещава публични домове без да се крие, облечен в черната си роба. Приписва му се още и огромно влияние върху японската чайна церемония, и му се носи слава не само като велик писател, но и като един от най-великите средновековни калиграфи и *суми-е* художници. Стиховете му са непосредствени, остри, проницателни и на моменти прочувствени.

Гидо Шушин (義堂 周信1325-1388 г.) светило от дзен школата *Риндзай* и майстор на поезия и проза в стила *Годзан*. Животът му се променя след като среща Мусо Сосеки през 1341 г. *Гидо* играе роля на помирител между съперничещи си дворове през гражданската война. Лоялността му била със северния двор и поддръжниците на *Ашикага*. След като се установява в град *Камакура*, *Гидо* става личен съветник на управата на *Ашикага*. *Гидо* насърчава конфуциански политически ценности като централизирано управление и социална стабилност. Също така, *Гидо* се превръща в защитник на сун-конфуциански хуманистични ценности, както политически, така и литературни.

Сессон Юбай (雪村 友梅 1290-1348 г.) Поетът и монах *Сессон* се счита за „първият важен поет от Петте планини“. Учи се от *Ишан Инин*, като по-късно заминава за Китай, където прекарва повече от двадесет години, като е бил затворен за известно, когато дзен будистите са били преследвани. Под патронажа на клана *Акамацу*, *Юбай* успява да стане основател на няколко провинциални храм-манастира в Япония, включително *Хоун-джи* и *Хорин-джи* в *Харима*, префектура *Хього*. Някои от тези храмове дори се издигат в степен и биват включвани в *Джиссецу* храмовете от шогуната *Муромачи*. Видни сред последователите на *Юбай* са *Акамацу Норимура* и синът му *Акамацу Норисуке*.

Кокан Ширен (虎関師錬 1278-1347 г.) *Кокан* се учи от *Ишан Инин*. Техните отношения се считат за началото на златната ера за литературата *Годзан* в Япония. Изучава и калиграфия от друг китайски майстор наречен *Хуан Шангу*. *Кокан* има дълга кариера изпълнена с много пътувания и основаване на дзен институции из цяла Япония. Негови трудове са *Джубунин-ряку* в пет тома, който включва първият японски римуван стих, *Кокан Ошо Джузенширокy* в три тома и *Буцуго Шинрон* в осемнадесет тома. *Кокан* компилира и тридесет томова будистка история, *Генко Шакушо*, която е най-старият съществуващ опис за будизма в Япония. Неговите поезия и есета са събрани под името *Сайхокушу*. Към края на живота си, *Кокан* е удостоен с титлата Народен Учител от император *Гомураками*.

Мусо Сосеки (夢窓 疎石 1275-1351 г.) будистки монах и учител, и калиграф, поет и проектант на градини. Той е най-известният монах от времето си. *Мусо* подпомага на шогуна *Ашикага* да организира не само мрежата от дзен манастири в окончателния вариант на системата *Годзан*, а също и допълнителната система от храмове Анкоку-джи из Япония. През 1339 г., при смъртта на *Го-Дайго*, той отваря Тенрю-джи в Киото, за да осигури на императора добър задгробен живот. Мусо е сред трите считани за отговорни при повторното отваряне на търговия между Япония и Китай. Един от резултатите на търговската мисия е завършването точно на Тенрю-джи, като по този начин системата Годзан става завършена. Мусо преподава дзен на множество последователи, вероятно над десет хиляди, като оставя и огромно количество поезия и други трудове. Едно от най-известните му дзен учения е Разговори насън *Мучу мондошу*. Дзен градините на *Сосеки* се доказват като един от най-дълготрайните му приноси към културния образ на страната. Няколко пъти е награждаван с титлата *кокуши* – Народен учител.

Заключение

Литературата *Годзан* играе важна роля за развитието и разпространение на Дзен през този период от японската история. Въпреки че има своите критици, не може да се отрече огромното влияние, което системата *Годзан* придава на Дзен манастирите – както в политическата, така и в културната сфера.

Работата с правителството и колоритната художествена литература сякаш контрастираща и опониращa типичната дворцова естетика, играят голяма роля в развитието на японската литература и духовност в този отрязък от време. Превеждането и налагането на китайски литературни паметници и философски традиции оставят своето влияние за векове напред.

Литературата *Годзан* служи като своеобразно продължение на японската литературна традиция досега и негова плавна еволюция. Тя, като важна част от културата *Годзан*, изиграва роля в развитието на Дзен в Япония, което е може би най-големия ѝ принос наред с множеството значителни литературни паметници.

Източници

Цигова, Б. (2006). *Пътят на словото в Япония.* Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2006.

Цигова, Б. (2014). *Дзен и традиционните японски изкуства.* Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2014.

Горегляд, В.Н. (1982), *Буддизм и японская культура VIII – XIII в.*, М. 1982.

Dumoulin, Heinrich (2005). *Zen Buddhism: A History*. 2: *Japan*. Bloomington, IN: World Wisdom.

Ury, M. (1977). *Poems of the five mountains*, 1977.

ТРАКТАТЪТ НА ДЗЕАМИ „ФУШИКАДЕН“: ЗА ЕСТЕТИЧЕСКАТА КОНЦЕПЦИЯ НА СЦЕНИЧНОТО ИЗКУСТВО „НО:“

Мартин Петров
Специалност Японистика, III курс

Въведение

Дзеами Мотокийо 世阿弥 元清 (1363–1443), наричан и Добуцу Дзеами („всестранно надарен, свещен Буда“) е един от многото псевдоними на великия японски актьор и теоретик на сценичното изкуство „Но:“ (или *но:гаку* 能学) Юсаки но Сабуро (или Мицуро) Мотокийо,. До нас са достигнали около 90 негови пиеси и 21 трактата. За съжаление нямаме подробни сведения за живота и личността на Дзеами. Има спор относно рождената му дата – едни изследователи посочват 1363, а други – 1364 год. На пет-шест години е включен към трупата за вокално-танцови изпълнения *саругаку* на своя баща Каннами. Често, тези зрелищни представления били определяни като „маймунджилъци“, но несъмнено доставяли удоволствие на публиката. Именно от тях се развива нов тип представления – *саругаку-Но:*, а след време – *Но:*. Благодарение на талантливия си баща, Дзеами бива посветен в тайните на изкуството. На дванадесетгодишна възраст Дзеами, редом с трупата на баща си, се явява в двореца на шьогуна, за да представи *саругаку*. Така, „Но:“ поема по път, който ще го превърне в официално дворцово изкуство. След 1384 год., когато Каннами умира, Дзеами поема школата от Ямато. Шьогун Йошимицу (1358–1408) от рода Ашикага се намесва във вътрешните дела на школата, но въпреки това, Дзеами запазва добри отношения с него. Ситуацията се променя при шьогун Йошимочи (1408–1428) – Дзеами и сина му са изгонени от двореца, а новият любимец на двора става Оннами (1398–1467), псевдоним на артиста Мотошиге, който е син на по-малък брат на Дзеами. Оннами се стреми към сдобиване с наследствени права върху съчиненията на чичо си, но Дзеами, който вече оглавява семейната школа „Кандзе“, наименувана по началните йероглифи в имената на Каннами и Дзеами, отхвърля Оннами като възможен наследник и завещава знанията и опита си на сина си – талантливия актьор Нагао Джуро Мотомаса (1394?–1432). За жалост Дзеами приживе губи своя син и посветен в тайните на изкуството наследник на школата. В този тежък момент самата школа е изправена пред гибел. Основните принципи на обучение в изкуството са предадени на ученика на Дзеами – Дзенчику Компару (1405–1470). През 1434 год. Дзеами е изпратен в изгнание на о-в Садо (префектура Ниигата), но след смъртта на шьогуна през 1441 год. се завръща в Кьо:то. Умира там, на осемдесет и една години.

Сред богатото творчество на Дзеами се откроява неговото несъмнено езотерично произведение *Фу:шикаден*『風姿花伝』„Напътствия за цветето

в НО“, определяно понякога и като трактат. Това съчинение, писано от посветен в изкуството „Но:“ за други посветени, открива пред нас поетиката на това изкуство – спомага поне малко да се докоснем до света на „Но:“, с помощта на теоретични концепции, до които е достигнал авторът, без съмнение благодарение на опита и на предците си, сред които ключова е фигурата на баща му Каннами 観阿弥. В този смисъл съчинението поставя множество проблеми, които заслужават по-задълбочено изследване не само от японисти, а дори и от литературоведи и театроведи – това, според автора на разработката, е един обширен и значим труд, част от класическата литература на Япония.

С оглед на това настоящата разрботка си поставя за цел да разгледа сценичното изкуство „Но:“ в контекста на съчинението „Напътствия за цветето в НО“, като се съсредоточи върху основни концепции от неговата неповторимо японска естетика. Както при всички класически японски изкуства, и при „Но:“ можем да открием влиянието на изконно японската верска система *шинто:*, но забелязваме и влияние на Дзен. На това по-нататък ще бъде отделено специално внимание. С оглед на спецификите на развитието и същността на изкуството, авторът не би могъл да подкрепи определянето на „Но:“ като „театър“. Дзеами изгражда уникална концепция – теория за сцена и зрител. Така „Напътствия за цветето в НО“[1] се доближава (само в определена степен) до известните класически трактати върху изкуството, като аристотеловата „Поетика“, например.

Естетическата концепция на сценичното изкуство „Но:“, представена от Дзеами

Съчинението „Напътствия за цветето в НО“ е най-обобщен израз на естетическите виждания на Дзеами относно изкуството и влиянието му върху културата. Това са именно напътствия за това как се създава изкуството „Но:“, изградени посредством сложна парадигма от взаимосвързани поетични принципи, идейни фактори и професионални изисквания, които образуват цялостна естетическа концепция.

Някои от напътствията несъмнено са породени под континентални културни влияния, други са плод на личния творчески опит на самия Дзеами. Те са създадени да служат на изкуството „Но:“, обхващайки всички етапи на постигане на художественото внушение, засягащи едновременно и теорията, и практиката.

Има теории, че изградената от Дзеами естетическа концепция е следствие на неговите лични духовни възгледи. Наистина самото изкуство „Но:“ се ражда от строга религиозна ритуалност, но тези влияния са по-скоро допълнителни характеристики на „Но:“ а не мотив за сътворяването му. Про-

[1] С оглед съдържанието на творбата авторът на разработката приема като заглавие на български език „Напътствия за цветето в НО“ редом с японското наименование „Фушикаден“, независимо от изписването в основния текст само на някое от тези заглавия. Ясна аргументация за именно такъв превод на заглавието на български език откриваме в Дзеами 2000: 73–75.

изведенията на Дзеами, разглеждани като литературни трудове, своеобразни обобщения на личния му творчески опит, ни позволяват да открием творческата същност на изкуството „Но:“ и противостоят на всички опити за предварително дефиниран или схематичен подход при изследване на естетическите възгледи и концепции.

С оглед на гореказаното авторът на разработката смята да раздели изложението на три основни части – една, разглеждаща „Но:“ във връзка с японския Дзен будизъм и други мирогледни източници; втора, която да се съсредоточи в изследване на ключовите естетически понятия, които Дзеами разглежда; и последна, която да изясни своеобразни особености, които обуславят „Но:“ да се разглежда като „художествено мотивирана медитация“ (Цигова 2000: 52). Така, несъмнено съществува опасност от схематизация и структуриране на концепции, които са резултат на личностното и творческо развитие на Дзеами и които встъпват в живи и неразривни взаимовръзки помежду си. Въпреки това, авторът на разработката смята да ползва тези концепции като своеобразна палитра, посредством която да обрисува цялостната естетическа концепция за „Но:“, представена в съчинението „Напътствия за цветето в НО“.

Мирогледни източници

Въпреки наличието на духовни мирогледни източници, не бива да се забравя, че „Напътствия за цветето в НО“ отразява самобитен мироглед, възникнал върху творческия опит на Дзеами. При извеждането на мирогледните източници на изкуството „Но:“, можем да се обърнем към самото произведение. В четвъртата част – „За церемониалния характер на НО“ се разглеждат множество от легендите за произхода на *саругаку*. Посочват се три страни – Китай, Индия и Япония. Следователно се откриват три мирогледни източника: изконно японската верска система шинто: 神道, таоизма[1] (яп. *до:кьо:* 道教) и будизма (яп. *буккьо:* 仏教).

Сцени за изпълнение на „Но:“ спектакли се издигат като отделни сгради към някои японски шинто светилища и будистки храмове. Като „фон“ в задната част на сцената се изобразява многовековен бор, който в шинто е *йориширо* 依り代 – обект, който може да привлича божествата *ками* 神. Освен това понятието, избрано за означаване на ключовата концепция е „цвете“ *хана* 花. Този избор е целенасочен и свързан с масовото съзерцаване на цъфтежа на цветята *ханами* 花見. Този естествен образ е вдъхновен и от преклонението пред природата в шинто. Повече за това понятие ще се говори в следващата част на разработката.

[1] Среща се и „даоизъм“. Китайското произношение на лексемата 道 на стандартен мандарин се обозначава в системата за транскрипция пинин като dào, но, за сравнение, в медународната фонетична азбука се предава като /tâu̯/, т.е. началната съгласна е беззвучна преградна алвеоларна, каквато е и българската съгласна [т]. С оглед на това авторът на разработката предпочита изписването „таоизъм“ пред „даоизъм“.

Таоистко влияние откриваме в употребата на думата „път“ в съчинението „Напътствия за цветето в НО“. Прилаганите от Дзеами елементи и изразни средства на изкуството – танц, театър, поезия, изобразително изкуство често имат китайски произход. В тогавашните разбирайния на японците китайската култура е асоциирана с начетеност, древност и дори елитност. „По времето на Дзеами понятието „китайско“ е имало смисъл, подобен на нашето понятие „европейско“ (Дзеами 2000: 58). В езиково отношение, голяма част от афоризмите и поучителните фрази, употребени в „Напътствия за цветето в НО“ са непроменени заемки с таоистки произход. При описание на успеха или провала на дадено представление авторът говори за „ин“ (яп. *ин* 陰) и „ян“ (яп. *йо:* 陽), концепции ключови в таоистката философия. Ролята на „чужденец“ или „китайски персонаж“ е сред ключовите типажи в изкуството „Но:“

Дзен е японска будистка философия, която оказва влияние на почти всяко японско изкуство. От произведението „Напътствия за цветето в НО“ личи уважение и преклонение към тази философия. Там се крие и тайната на неподатливото на кратка и ясна дефиниция понятие *хана*, редом с незримата красота, която е търсена от японците. Самият Дзеами счита, че за постигането му трябва да се прилагат *ко:ан* 公安 – „словесен метод за самоконтрол и управление на съзнанието“, „парадоксални алогизми“ (Цигова 2006: 52). Примери за *ко:ан* се намират в следния диалог между учител и ученик *мондо:* 問答: „Башо, големият майстор на стиховете хайку, по едно време изучавал Дзен при учителя Бучо.

Веднъж учителят наминал да го види и запитал:

– Как си напоследък?

– След неотдавнашния дъжд мъхът е по-зелен от преди – отвърнал Башо.

Тогава Бучо му задал още един въпрос, за да види доколко той е вникнал в същността на Дзен:

– А какво е било учението на Буда, преди да се появи зеленият мъх?

Отговорът на Башо бил:

– В спящите води се стрелва жабка. Лек плясък. После тишина...

Както се разказва, по-късно Башо написал думите „Езеро в стария парк“, добавил към тях казаното пред учителя по Дзен и така се получило знаменитото му тристишие.“ (Угринова 1991)[1].

Следователно, не е възможно да се анализира „Но:“ без да се разгледа и Дзен. Дзен личи и в *йо:кьоку* 謡曲 – лирически драми за проблемите на

[1] Цитатът се дава без изменения. Тук е редно да се отбележи, че, с оглед на особеностите на японското произношение, транскрипцията на псевдонима 芭蕉, дадена „Башо“, следва да бъде „Башьо“ или „Башьо:“, ако се бележат дългите гласни. Правилото, че в българския език не се пише „ь“ след шушкави съгласни не би трябвало да засяга транскрипцията, която по същество предава думи от чужди езици. Напълно произносими за един българин са и меките шушкави съгласни, и дългите гласни и съгласни, каквито на практика се срещат в думи като „кооперация“ или „пролетта“. Това не значи, че от фонологична гледна точка, в българския език има смисловоразличителен квантитет, а е просто пример, че подобни особености на японския език могат да бъдат осмислени без проблем от носителите на българския език.

човешкото съществуване, част от репертоара на сценичното изкуство „Но:“. Но Дзен не е само и единствено философско учение. Това е част от японската душевност, от мисленето и поведението на японеца. А причината за такова срастване с последователите на Дзен (японците) и културата, която те изграждат откриваме в „очовечаването“ на Божественото. Дзен става начин на живот за японеца, дори когато религиозните му възгледи са, да речем, християнски.

Няма основание да се смята обаче, че Дзен-будизмът е водещ мироглед за Дзеами. Това, което откриваме при изкуството „Но:“ спрямо мирогледните източници е живо въплъщение на реципиентността у японеца – етнокултурен белег, състоящ се в усвояване на необходимото, ценното отвън, същевременно преработвайки го до нещо качествено ново; „пояпончвайки“ го така, че то става изконно японско. Дзеами умело възприема завещаното от предците му и външните културни импулси и прилагайки личния си опит трансформира всичко това в едно уникално и оригинално изкуство, част от нематериалното културно наследство на ЮНЕСКО, вписано през 2008 год.[1] Естетическата концепция на Дзеами свидетелства за „будо-шинтоисткия“ бит на японеца. Тя отразява духа на мирогледен синкретизъм на периода.

Понятия и естетически категории в „Но:“ според „Напътствия за цветето в НО“

Както вече споменахме, теорията, практиката и естетиката на сценичното изкуство „Но:“ се представят в съчинението на Дзеами „Напътствия за цветето в НО“ посредством специфичен набор от понятия, чиито взаимовръзки изграждат вътрешната структура на „Но:“-естетиката. В голямата си част това са понятия, които не могат просто да бъдат предадени на език, различен от оригиналния. Това са своеобразни термини, всеки натоварен със своите специфики, установени, разкрити, постигнати посредством личния опит на автора на творбата. Срещат се множество метафорични, двузначни и многозначни понятия, чието неправилно тълкуване и разбиране би разрушило същността на естетиката на Дзеами Мотокийо. Самият трактат помага в тази нелека задача, тъй като Дзеами коментира смисъла, който влага в тези понятия. Контекстуално употребените многозначни понятия, от своя страна, имат своето дефинирано от Дзеами означаемо на базата на метафора, метонимия, противопоставяне или противоположност на предмети или явления. Техният смисъл е контекстуално конкретен – могат да бъдат разбрани само с оглед на разглеждания в дадения случай въпрос. Освен това, всички понятия встъпват в дефинирано от Дзеами съотношение, което разширява още повече семантичното поле на метафорите, прибавяйки още пластове на значение на определени откъси.

В естетическата система на Дзеами могат да се открият три пласта – културно-исторически, художествено-творчески и комуникативен. Спрямо всеки пласт могат да се приложат определени термини, т.е. и понятията, въведени от

[1] http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/nogaku-theatre-00012

Дзеами могат да се поделят на такива, свързани с мирогледната основа на сценичното изкуство „Но:“; такива, свързани с художествено-творческата изява на „Но:“ и такива понятия, които се асоциират със структурата на самото изкуство.

От целия набор понятия, които Дзеами разгръща в съчинението, някои съставляват централно ядро, около което се разполагат всички останали понятия. Тъй като, според Дзеами, в трактата са изложени теоретичните и практически възгледи на „Но:“, можем да разглеждаме една част от понятията като естетически категории, а друга – като философски такива. Основните естетически категории са: *хана* „цвете“, *со:* „хармония, съответствие“ и *ю:ген* „съкровена красота“.

„Цветето“ е най-значимото понятие в целия трактат, но то е нещо като „търговската тайна“ на актьорския занаят. Докато трактатът открива част от значимостта и значенията на „цветето“, това не се случва директно и ясно. Същността на *хана* е скъпоценност за Дзеами, която той предвижда да се усвоява и открива от наследниците на неговата школа, а не да се „профанизира“ – шестата част приключва с изричната повеля на Дзеами: „... тези бележки да не попадат пред ничий, дори и най-бегъл поглед, освен на посветилите се на нашето изкуство люде!“ (Дзеами 2000: 143) Рене Зифер заявява: „Този образ, както е известно, Дзеами наследил от баща си. Дълги години безуспешно се старал да го дефинира, но хана *си остава едно чудотворно явление, което се появява от време на време в играта на актьора и поражда у зрителите една неопределима, но безспорно естетическа наслада*“ (Зифер 1960: 52). Може да се заключи, че *хана* следва да се разбира като „*венец на усилието*, *върхов момент*, както и *пълна творческа изява*“ (Цигова 2006: 115). В „Напътствия за цветето в НО“ се говори за „мимолетно“ и „истинско“ *хана*. „Цветето“ е централно понятие в цялото творчество на Дзеами, умело подбрана метафора, която е „ключът“ към разбирането на тайните на „пътя“ към „Но:“. От една страна *хана* е състояние на вдъхновение у актьора, но от друга страна е и състоянието на възхита на зрителите. Освен това се среща и изразът *хана но кокоро* 花の心 – понятие, което насочва както към душевното състояние на актьор и зрител, така и към образните и поетически елементи, като и двете способстват за съприкосновение с незримата красота. Това е така, защото *хана но кокоро* може да се преведе буквално като „сърцето на цветето“, но думата *кокоро*, макар и записвана с йероглиф, произлязъл от пиктограма на човешко сърце, носи в японския език много по-особен и дълбок смисъл. Речникът „Коджиен“ дава общо цели шестнадесет значения на думата, които са обобщени в три категории: 1) Нещо, което лежи в основата на духовните дела на човека, както и самите тези дела. Съзнание, усещане, воля. Мисъл. Чувство... 2) Метафорични значения. Дух, атмосфера. Ситуация, обстоятелства. План, схема. Смисъл... 3) Други. Сърце, гръд. Среда на нещо. В „Кого джитен“ откриваме подобни значения и интересната забележка, че *кокоро* в старояпонския е носело не само значения свързани с менталността, но и такива свързани с човешкия разум.

Като цяло, *кокоро* се доближава до разбиранията на българина за „духовна атмосфера“, „същина“, „духовно пространство“, „емоционален заряд“ (Дзеами 2000: 30; Цигова 2006: 116). *Хана* е и актьорска дарба, и нейната проява. Наименованието е подбрано по аналогия със съвсем нарочна цел от Дзеами: „... най-напред трябва добре да бъдат разбрани причините, които са ме подтикнали да започна да илюстрирам всичко по аналогия с цветето“ (Дзеами 2000: 27). Развитието на спектакъла, на актьорската игра, на възприятието на публиката може да бъде сравнено именно с цъфтежа на цвете. Съпоставянето на процесите в реалността на природния свят с процесите от реалността на сценичното изкуство е принос на Дзеами в областта на японското средновековно изкуство. *Хана* е център на творчеството му – „тематичен фокус на всички трактати на Дзеами“[1]. *Хана* може да се прояви във всеки аспект на „Но:“.

„Цветето“ зависи пряко от друга ключова концепция за изкуството „Но:“ – *со:* „съответствие, хармония“. Това отразява способност за пригаждане у актьора спрямо зрителя в художествено-естетически, социален и психологически план, чрез която способност се постига духовен контакт между актьор и зрител при представлението. Например, според Дзеами, не е подходящо пред аристократична публика да се представят с твърде голяма точност образи на бедни хора – трябва по обран начин да се представят занаятчии и то в случай, че такива образи биха породили интерес у публиката. Това е „хармонията“ – живата взаимовръзка между сцена и зрител.

„Съкровената красота“ *ю:ген* се открива в съвършенството на всеки елемент на творческата изява – нейната подготовка, структура и реализация. Тази категория е отправена към възприятието на зрителя, който я преживява, когато актьорът, постигнал *хана*, посее в сърцето му нейните „проронени венчелистчета“. В произведението „Какьо“『花鏡』„Огледало на цветето“, самият Дзеами твърди: „Основната черта на ю:ген се състои в свързаната с изяществото и финеса хубост.“ и още: „Онова, което изразява красотата на поведението, е духът.“ Авторът на разработката счита, че именно утоляването на жаждата за досега със „съкровената красота“ във върховия миг на представлението е целта на зрителя на „Но:“, не възхищение от нов и интересен сюжет или нова форма на представянето на познати драматични теми, които наблюдаваме при Западния театър. Това е пореден аргумент „Но:“ да не се назовава „Театър на маските“, а да му се отдаде заслужена почит като едно оригинално и уникално сценично изкуство, което чрез разнообразни внушения се стреми към проявяване на духовното в човека.

Като естетическа категория *хана* се проявява само във взаимовръзка с останалите естетически категории, които Дзеами определя. От художествено-професионална гледна точка това се отнася до понятия, свързани с изпълнителско умение. Такова е например понятието *мономане* 物学 „подражание“. Именно това е едно от основните полета на които да се прояви *хана*. На под-

[1] Пак там: с. 28

ражанието се отделя цяла една глава в произведението, като Дзеами определя подражанието на десет типажа, тъй като Демонът има две роли: Демон от Ада и Демон-вампир. Останалите типажи са: Бог, Воин, Жена, Безумец, Старец, Роли с открито лице, Монах и Китайски персонаж. При подражание трябва да имаме адаптация към публиката и ситуацията, но е важно да няма и преиграване. Например, ключово за подражанието на жена е под костюма да не личат мъжкия ханш и колена; при никакви обстоятелства да не се открива твърде много от врата на актьора и пр. Дават се особености и за всяка друга типична роля. За да се разберат правилно изискванията, които Дзеами поставя е от съществено значение да се отличава „подражание“ от „пресъздаване“ Подражанието „чрез действие, танц и песен“ е ключов елемент на сценичното представяне. Графичната форма на думата *мономане* също е от значение – изписано е 物学, а не 物真似 „мимикрия, имитация, изкопиране, пресъздаване“. Интересно е да се отбележи, че в старояпонския се е срещало съществителното *мономанеби* 物学び „наподобяваване, подражаване“, а и в съвременния език се среща глагол *манабу* 学ぶ със значения „уча, усвоявам, опознавам“.

В тясна връзка с *мономане* е и понятието за правдивост на превъплъщението *макото* 真 „истинност, правдивост“, определяно от Дайсецу Судзуки като „пълнота на себеотдаване“, „дух на искреността“. Всяко подражание изисква някаква степен на достоверност, но и достоверността е в пряка зависимост от това, което се изпълнява.

За въплъщението, Дзеами не въвежда обособен термин, а го назовава „роля“, „игра“, дори в някои случаи „подражание“. Въпреки това, според автора на „Фу:шикаден“, въплъщението излиза извън рамките на *мономане*, включвайки в себе си и песента, и танца. В този контекст „подражание“ е пресъздаване в духа на драматургичния замисъл; точно изпълнение. В шеста глава се поставя изискване пишещите текстовия елемент от представлението да си представят неговото изпънение, за да може думите да предизвикват спонтанно пораждане на действията.

Ключът към изпълнителско майсторство е зададен с понятието *медзураши* 珍し „смайване, омайване“. То е във връзка с *хана*, защото както цветето цъфти всяка пролет, редом с това, всяко разцъфтяване е нещо ново. Така и в „Но:“ майсторството е в това да се изиграе един образ, като се вложи нещо неочаквано, което да омае зрителя. Освен това, *медзураши* е и начален миг на духовно самовглъбяване като стъпка към *сатори* 悟り „озарение“. Така, съвършеното и интересното стават условия за омайното представление. Дзеами дори стига дотам, да предложи ползването на нарочна посредствена актьорска игра в даден случай, за да може в друг случай, играта да изненада, впечатли и омае публиката. Макар и малцина изследователи да разглеждат понятието, то е от първостепенна важност – може да се отнесе към който и да е елемент на спектакъла „Но:“. „Медзурашики кото“ – „неочаквано-смайващото“ – е експресивният признак на постигането на крайния ефект при върховно есте-

тическо изживяване“ (Дзеами 2000: 37). За Дзеами спонтанността е омайна във всички нейни проявления. „Омайното“ е това, което буди учудване като художествена измама, но и непривичното и оригиналното. Но в *медзураши* се включва главно една хитроумна, тънка измама, предназначена за посветената публика, а не единствено очевидната измама, която би успяла да донесе удовлетворение на една непосветена публика – в това също се съдържа артистично майсторство, според Дзеами.

След всичко казано дотук би било интересно да се разгледат някои прилики и разлики във възгледите на Дзеами и Аристотел. Според Дзеами, представлението, а и „Но:“ като цяло е изпълнението, осъществено чрез единството на песен, танц и действие на актьора. В „За поетическото изкуство“ четем: „Както някои творци, благодарение на умение или на техника, подражават на много неща и ги изобразяват чрез багри, форми или пък чрез гласа си, така е и със споменатите изкуства: те всички подражават с ритъм, реч и мелодия, взети поотделно или смесени“ (Аристотел 1975: 67). За Аристотел подражанието се явява квинтесенция на изкуството. „Хората изпитват радост, когато гледат картини, защото, като ги съзерцават, могат да се учат и умозаключават какво представя всяко нещо – например, че това е този или този човек. Ако гледащият не го е виждал по-рано, творбата ще му достави удоволствие не с това, че е подржание, а с изпълнението си, с багрите си или с друга подобна причина“ (Аристотел 1975: 70). Но в изкуството „Но:“ зрителят изпитва удоволствие и от подражанието и от техниката. Естетическата наслада произлиза главно от конкретното изпълнение, отговарящо на всички условия, които Дзеами поставя, тъкмо защото зрителят познава вече всички елементи от представлението: текста, героите, случките и пр. Същевременно *хана* е жива именно заради връзката си с *медзураши* – това е единственият елемент, който зрителят не би трябвало да познава и именно такава е неговата същност за техническото изпълнение. Единството на удовлетворение от подражанието и удовлетворение от изпълнението, обаче изначално присъства в „Но:“ – авторът на спектакъла е заложил това единство в своята творба. В „Но:“ актьорът просто изпълнява, музикантите просто свирят, борът си е там, костюмите ги има – въпросът е в това, че зрителят търси себе си. Той познава „сюжета“ (ако наречем сюжет съвкупността от предвидените костюми, песни, танци и очакваните подражания) и това му позволява да се заинтересова от самото изпълнение. Въпреки различията между вижданията на Дзеами и Аристотел, сходствата по отношение на белезите на изкуството като такова са значителни. Това само идва да докаже непреходността на изкуството като феномен на човешката култура, без оглед на времепространствени граници и различия.

„Омайващото“ влиза в тясна връзка с „интересното“, назовано от автора на „Фу:шикаден“ *омошироки токоро* 面白きところ, букв. „интерсно място“. Това е особено психологическо състояние, проявяващо се в отговор на изненадата или омайването. Когато нещо на сцената изненадва, то предизвиква интерес.

Въпреки това, тъй като в определени случаи зрителят може да прояви интерес, без да бъде смаян, „интересното“ може да се тълкува и като стъпка към *медзураши*. Изненадата и интереса наподобяват *ин* и *ян* – всяко е противоположен аспект на другото, но и негов естествен източник. По думите на Дзеами: „... наличието на изненада определя интереса“. При друга интерпретация *хана*, *омоширокитокоро* и *медзураши* са съответно: успех, интерес и резултат от внушението. Въпреки това „интересното“ е самостоятелно понятие, имащо отношение само към зрителя, „омайното“ от своя страна, както вече казахме, може да характеризира всяка съставка на представлението „Но:“. Дзеами свързва *хана*, *омоширокитокоро* и *медзураши* напълно категорично: „Хана, „интересното“ и „изненадващото“ са триединни и с една същност“(Дзеами 2000: 144).

От друга страна, „Напътствия за цветето в НО“ съдържа методически напътствия за постигането на майсторство на изпълнението, във връзка с което се съдържа още един вид понятия. Тяхно съсредоточие несъмнено е понятието *но:* 能„умение, изкусност, майсторство“. Представени са практически насоки за работата на актьора съобразно възрастта му, като същевременно се описват и конкретни особености на *хана*; указания към типажите, отделни аспекти на цялостния спектакъл, представени във вид на въпроси и отговори; разграничени са понятията „опитност“, „сръчност“, „талант“ и „възможности“ и са проследени взаимовръзките им. От съчинението „За деветте степени“ *„Кю:и“* 『九位』 ясно проличава методологията на обучение на Дзеами в обобщен вид. И, въпреки че „Но:“-естетиката е изградена с определен канон, съдържащ догми, завещани от Дзеами, самото изкуство разполага с огромно богатство от стилово многообразие – стремежът към конструктивно надграждане на основната система е достойнството на всеки вървящ по пътя на „Но:“.

„Но:“ като естетическа медитация

Ако се търси съпоставка със Запада по отношение на художествената практика, според проф. Таро Хара, прилики могат да се открият у системата на Станиславски. Той я определя като „най-близко до душевността на японците и до духовната ситуация в изкуството *Но:*“ (Хара 1985: 6). Въпреки това, авторът на настоящата разработка смята, че по-задълбоченият анализ на универсалните естетически параметри в „Но:“ в сравнение с достиженията на други култури би следвало да се прави и от специалисти в областта на изкуствата и не се наема да задълбочи анализа в тази насока. Удачно е, обаче, да се изяснят различията по отношение на „Но:“ и Западния театър. Както вече споменахме, цел на „Но:“ е достигането на незримата красота. Това, от своя страна, се постига посредством сливане на публика и сцена, при което зрителят не е нито обект на някакво поучение, нито на художествено послание. Тук отново личи Дзен като мирогледен източник. Авторът на „Но:“ твори за актьора, а той – от своя страна – за зрителя, който да бъде сугестиран към духовно самовглъбяване. Тук отново срещаме понятието *со:* – имаме стремеж към

единение на психичното състояние на автор, актьор и зрител. „Съответствие“ е и способността на актьора да внуши и готовността на зрителя да възприеме внушението. От това зависи конкретното възприемане на представлението „Но:“: „... Ако не се установи пълно съответствие между сценичното поведение и възприятията на зрителя, представлението няма да се получи. Подобна хармония може да осигури само една пиеса с интересен сюжет, изпълнена от добър актьор, който има тънък усет за установяване на контакт... Опитното око може да оцени изпълнителя като безупречен, но публиката като цяло да възприеме представлението като слабо и да не се повлияе от излъчването на актьора.“ (Дзеами 2000: 134).[1] Ключовата цел на зрителя, пребиваващ в „хармония“ с представяното му „Но:“ е да достигне до дълбините на собственото му Аз. Затова актьорът (а и авторът, и музикантът) се стреми към *хана*, към съвършено представяне на ролята. А тази „магия“ се случва посредством всеки елемент на представлението, който допълва останалите. Няма как да се твърди, че „Но:“ е драматургично, театрално представление – това е все едно да се приобщи към музикалните изкуства, защото има музикален елемент. Да, има драматургично произведение, но то се „разтваря“ и „слива“ с вокалното и пантомимично изпълнение, с музиката, с подбраните костюми и пр. Всичко е от значение, до степен, че е невъзможно да се представи „Но:“ спектакъл върху сцена, която не е за „Но:“, или да се изпълнява от друг вид трупа. Това би сринало живата взаимовръзка между всички идеи, концептуални ядра и понятия, разгърнати от Дзеами, и би „убило“ „Но:“ по този начин. Всяка характеристика на част от цялото се отнася и за цялото и обрано. Ако определим като „ритуал“ всяка поредица от определени действия и символи свързващи две пространства, то „Но:“ е ритуал на взаимодействие между ежедневния свят и света на художествената духовност, на незримата красота. Именно и тук е разликата с Дзен – не религиозно-философска, а естетическа е целта на „Но:“. По такъв особен начин в комплексната вътрешна цялост на „Но:“ се осъществява процес на „хармонично взаимопроникване, съусещане между човека и природата“ (Шелестова 1985: 263). Поради значимостта на цялото, което „Но:“ представлява по един хомогенен и органичен начин, не е удачно, въпреки наличието на някои сходства да се определя като „лирическа драма“. Можем да обособим „Но:“ като реалия, като особено, уникално сценично изкуство със своя собственояпонска естетика и теория, развило се в резултат на определени културни феномени и взаимодействия, изкристализирало по естествен начин в пътя на творческо развитие на Дзеами Мотокийо.

[1] Считаме, че в цитата „пиеса с интересен сюжет“ се отнася конкретно до *йо:кьоку* – текстово-музикалната аранжировка на „Но:“, която трябва да предразполага постигане на *хана* и в никакъв случай не се отнася до драматургични сюжети с остър конфликт, които Западният театър ползва, нито пък дава основание изкуството „Но:“ да се определя като „театър“. Съдържанието на *йо:кьоку* представлява изключително обран сюжет и следва специфична структура: прелюдия *джьо* 序, кулминация *ха* 破 и финал *кю:* 急, като се срещат откъси от, и /или препратки към други творби, сутри, исторически и митологични сюжети.

Досегът с нефизическата и незрима красота е вътрешен процес, точно както и медитацията – надхвърлянето на видимата красота може да се постигне само чрез самовглъбяване. Същевременно, тази красота е заложена във всеки елемент на „Но:“. Такава е сугестията на спектакъла „Но:“ – това е „духовно естетическо единение“ от страна на всеки индивидуален участник. Именно затова и „хармонията“ *со:* е ключова – ако дори за миг всички зрители са готови да навлязат в света на непредметната красота, а у актьора разцъфти „хана“ представлението би постигнало успех. Въпреки това, изправени пред неделимото единство на „Но:“ зрителите не са публика като група или колектив – те трябва да се самовглъбят като индивиди, сякаш във Вселената този спектакъл се представя лично за тях. Това не значи липса на публика, а цели да отрази липсата на взаимодействие и влияние между зрителите в публиката, което пък се среща при театъра, например. Затова и японците не аплодират „Но:“. Доказано от психолози, аплодисментите са социална реакция, проява на груповост: авторът на разработката лично е ставал свидетел на това как, в мига, в който преподавател се доближи до чина на заспал ученик и започна да ръкопляска, ученикът се събуди и, воден от подсъзнателен стремеж към конформизъм, заръкопляска. Макар и на „Но:“ да присъства във физически аспект публиката, редом с всички реквизити, актьори и пр, в духовен план всеки зрител е сам за себе си тласкан към досега с *ю:ген* чрез целостта на представлението. И въпреки гореказаното, от друга страна, представянето трябва да внуши това „отнасяне“ в другия свят (в идеалния случай) на цялата публика. Така, ако в Дзен имаме Аз и стена, то в „Но:“ имаме публика и сцена. А взаимодействията, които протичат между тях са описани чрез триединните *хана*, *омошироки кото* и *медзурашики*. Зрителят иска да „прозре“ тайната на красотата посредством актьора. Това преживяване е взаимно – от една страна „отвътре – навън“ за актьора и неговото творческо изразяване, а от друга „отвън – навътре“ за зрителя и неговото вживяване. (Дзеами 2000: 54). Може би именно заради това Дзеами счита, че същността на *хана* се открива с медитация и *ко:ан*. Актьорът трябва да започне от състояние на вътрешна озареност. А зрителят отначало трябва да бъде „потопен“ в целостта на това пред което е изправена перцепцията му – „Но:“. И как чужденецът да не остане с впечатления, че „Но:“ е безинтересно, ако той не го възприема в целостта му, а търси сюжетен конфликт, например, „съпротивлявайки“ се (не по своя вина) на сугестията на нещо типично японско (спрямо настощия момент) и едновременно с това оригинално, извлечено от практиката и на Дзеами и школата му (спрямо същността на „Но:“)? Възприемането на „Но:“ изисква не само разбирането на японската култура, но и целенасочена предварителна подготовка по отношение на самото изкуство. Публиката се явява равнопоставен участник в процеса на „Но:“ – творчество, посредством нейната готовност да възприеме „подтика“ към *ю:ген*. Именно по тази причина, една съществена част от съчинението „Фу:шикаден“ разяснява същността на „Но:“ във връзка с публиката и нейните възприятия. Имен-

но затова, дори когато днес се изнася представление „Но:“, всички детайли, от осветлението, до кройката на костюма или всеки тон от мелодията и песента се „изпипват“ до съвършенство – зрителят е съ-творец и всички условия на представлението трябва да подпомагат съ-творчеството (Цигова 2014: 110).

Естетическата концепция на изкуството „Но:“, разкрита от Дзеами Мотокийо във „Фу:шикаден“ е откриване на пътя към съвършено прекрасното, който се явява „Но:“. Не може да се отхвърли произхода на „Но:“ с оглед на характеристиките на японската култура и Дзен, но несъмнено това е оригинално достижение на творческия път на Дзеами, възприел и завещаното от предците му, сред които и баща му, Каннами. Център на тази естетика се явява понятието *хана*, но същността на това понятие се открива постепенно и в целостта на съчинението. Разбирането на понятията и взаимовръзките между тях открива особените характеристики на изкуството „Но:“. Това поставя пред учените сериозния въпрос за определянето му във връзка с понятия като „драма“, „опера“ и „театър“ и цялостното му класифициране. Авторът на курсовата разработката е склонен да твърди, че това изкуство, прието като част от Световното нематериално културно наследство на ЮНЕСКО, е оригинално достижение, възприемано днес като част от японската култура; едно синкретично изкуство, с музикални, песенни, танцови и множество елементи, които присъстват неизменно и чиято съвкупност е част от същността на „Но:“. Освен това, значението на публиката като множество, за досега с прекрасното, който е ключов за това изкуство, допълнително го отделя от познатите в Западния свят изкуства и дава основание за отделянето му като едно сценично изкуство само по себе си в неговата цялост – „Но:“.

Източници

Аристотел (1975): Аристотел. *За поетическото изкуство* (превод от старогръцки Александър Ничев). „Наука и изкуство“, София 1975.

Дзеами (2000): Дзеами Мотокийо. *Фушикаден: Напътствия за цветето в НО* (превод от старояпонски, встъпителна студия и бележки Бойка Цигова), Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2000, ISBN 954-07-1007-3.

Зифер (1960): Sieffert, René. *La tradition secrète du Nô*, Gallimard, Paris, 1960.

Угринова (1991): *Дзен-будизъм*. (съставител Ружица Угринова; преводач Весела Кочемидова, въведение Бойка Цигова), Изд.: „Логис“, София 1991.

Хара (1985): Хара Таро 原 太郎. 『花伝書考』, 未来社, 東京 昭和60年.

Цигова (2006): Бойка Цигова. *Пътят на словото в Япония: За изреченото и написаното през вековете*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2006.

Цигова (2014): Бойка Цигова. *Дзен и традиционните японски изкуства*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София 2014.

Шелестова (1985): Е. Н. Шелестова. „Эстетика и религия японцев как противоречиво функционирующая целостность“, В: *Человек и мир в японской культуре* (Сборник статии); Григорьева, Т. П. (отг. ред.). „Наука“, Москва 1985.

ОСНОВНИ ЕСТЕТИЧЕСКИ КАТЕГОРИИ В ПОЕТИКАТА НА МАЦУО БАШЬО:

Йоанна Докова
Специалност Японистика, III курс

Настоящата курсова разработка има за цел да представи основните естетически концепции, които се открояват в поетиката на японския поет Мацуо Башьо:. Ще бъдат разгледани особености на структурата на творбите му, както и ролята на природата като фон, символиката на предметите, влиянието от будистката школа *Дзен* и др. За да бъде представена по-нагледно информацията, са поместени примерни произведения паралелно на японски и в превод[1].

Мацуо Башьо: (松尾 芭蕉, 1664-1694 г.) е роден в Уено в провинцията Ига. Истинското му име е Мацуо Мунефаса. Син е на самурай с нисък ранг – само по себе си това е предпоставка той да стане част от армията. Въпреки това Башьо: постъпва на служба в семейството на То:до: Йошитада, с когото споделя дълбок интерес към поезията и по-конкретно *хайкай-но ренга*[2]; заедно създават *хякуин*, произведение от сто строфи в жанра ренку (連句 „нанизани строфи“).

Внезапната смърт на Йошитада обаче променя спокойния живот на Башьо: и оставя дълбока следа в неговото съзнание. Липсват записи за този период от житието на поета, но се предполага, че именно тогава той решава да се откаже от самурайския си статус окончателно и напуска дома си. Изпитва несигурност относно това, с какво да се занимава, тъй като по това време *ренга* и *хайкай-но ренга* все още не са добили популярност като професионално творческо поле на изява. Въпреки това поетът решава да се занимава с поезия и на основата на тристишието той въвежда нови принципи, като създава един нов и единствен по рода си жанр, а трите стиха придобиват не само литературна, но и естетическа самостоятелност. Най-честото неговата поезия се определя като „природна лирика“, тъй като духовният импулс на твореца е предимно насочен към природата като въплъщение на творческата сила.

Смята се, че своето първо тристише Башьо: създава още преди да се приобщи към *Дзен*-будизма. В творбите на поета могат да бъдат отличени естетически принципи, които са традиционно японски, което подсказва, че самият жанр не се ражда в рамките на *Дзен* учението. В същото време в творчеството на Башьо: хайку се превръща в израз на основните естетически категории и идеали на *Дзен*. „Пътят на *хайку* „тръгва“ от недрата на средновековната японска поезия, има дълговековно развитие, а класическият му разцвет се дължи

[1] Преводите са обозначени и са както собствени, така и на проф. Бойка Цигова от книгите „Дзен и Традиционните японски изкуства“ и „Пътят на словото в Япония“.

[2] Самостоятелен поетичен жанр, обособил се през XVI в., в който тристишията *хокку* се използват, за да се зададе тема на произведението, впоследствие допълнена от двустишие и да се продължи с *танка*.

на таланта на Мацуо Башьо и няколко следващи поколения творци, всеки от които допринася за утвърждаването, усъвършенстването и реформирането на оригиналната му поетика“. (Цигова 2006: 137)

Тук е моментът да се изясни употребата на наименованията *хокку* и *хайку*. През XVII в. думата *хокку* обозначава встъпителното тристишие, което въвежда тематичната насоченост в произведения от жанра *хайкай но ренга* (разновидност на *ренга* – „нанизани строфи“). За поетите от периода хокку е била съществена част от цялата творба и постепенно придобива все по-голямо значение, като благодарение на Мацуо Башьо: се обособява като нов жанр. Терминът *хайку* възниква през периода Мейджи и се отнася до напълно самостоятелните и тематично завършени тристишия. В настоящата разработка ще се използва предимно *хайку*, освен на местата, в които е наложителна употребата на думата *хокку*, например за отбелязване на тристишие в рамките на *хайкай-но ренга*.

Башьо: създава собствена теория за особеностите на поетичната структура на *хайку*, която се потвърждава и развива както от японски, така и от чуждестранни изследователи. Поетът възприема творчеството сериозно, като призвание, но в същото време осъзнава пълната липса на практичност на поезията. Според неговите думи „Моята поезия е като камина през лятото и като ветрило през зимата“[1]. Паралелно с това вижда непреходната стойност на изкуството и творческия акт като основи на връзката на човека с природата. За Башьо: духът на поезията се корени в търсенето на връзката с жизненото начало и в същото време в преднамереното отдалечаване от светския живот. По този начин човек ще започне да възприема света така, както възприема картина, песен или поезия.

Природата като основа за създаването на хайку-поезия

Башьо: говори и за природните феономени като независими и лишени от Аз обекти, които имат собствена съдба и собствен облик. Затова в основата на разбирането им стои „потапянето“ в тяхната собствена природа, тъй като „борът живее собствен живот, бамбукът следва своята съдба“[2]. В тази визия за нещата отсъства всякаква рационалност и аналитичност. Красотата на природата е въплъщение на творческата сила, която струи от всички неща във вселената, отвъд емоциитеи желанията, породени от егото. Според Башьо: поетът трябва да се стреми да следва и открие в себе си тази универсална сила, като съзерцава с пълна концентрация и себеотдаване природните дадености, достигайки до прозрение за техните „чувства“. Това е в пряка връзка и с *Дзен* учението, под чието влияние „творчеството се превърща в „път“ (яп. до: 道) за самоусъвършенстване“ (Цигова 68). Този стремеж обуславя и краткостта на тристишията *хокку* – отричането на себе си и прозрението за обекта на описание е само миг,

[1] В краткия трактат „Саймон но джи“,「柴門の辞」, наричан още „Кьорику рибецу но ши“「許六離別の詞」.

[2] Makoto Ueda, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21, No. 4 (Summer, 1963), pp. 424

проблясващ в съзнанието, защото човек като част от обществото се движи от своя егоизъм. (Уеда) Поезията на Башьо: е изцяло в съответствие с тази визия за индивида като част от света, а редом с това могат да се открият няколко основни естетически концепции – *саби* (меланхоличност, уединеност), *каруми* (нежност, ефирност), *шиори или шиоре* ([красотата в] повяхването), *хосоми* (тънкост, изящност) както и *фу:га но макото* (същинска красота, истинност).

Саби

Саби е термин, който произлиза от думата *сабиши* (寂し, самотен, изоставен) и е тясно свързан с концепцията за „душа на поезията“. В своето творчество Башьо: никъде не използва думата *саби*, а *сабиши*.

Едно от най-известните тристишия на поета показва специфичното представяне на самотата:

行春や鳥啼魚の目は泪

Пролетта отлита,

плач на птици, а и рибите

със сълзи в очи са... (Цигова 2014: 85)

Написано преди дълго пътешествие и Башьо:, който не е бил сигурен в своето благополучно завръщане. Въпреки това в описаните картини няма ясно изразена болка, нито е представена изпитваната от поета мъка, а е обрисувана само „приглушена“ самота, извираща от самата природа. Силните пориви на гняв, мъка, завист, еуфория и други се стопяват в пастелните цветове на палитрата на *хайку* и оставят единствено атмосфера на двусмисленост и недоизказаност, в която поетично настроеният читател сам да усети (и съгради собствена визия за) цялостното настроение.

Саби се превръща във висш идеал и за великия майстор на изкуството на чая, Сен но Рикю: (1525-1591 г.), за когото самият Башьо: казва, че чрез своето изкусво е открил един от пътищата да съзира истинната природа на нещата. Рикю: акцентира върху естетика, противоположна на изискаността и блясъка демонстрирани от неговият господар, пълководецът Тойотоми Хидейоши, който изгражда преносима златна чайна къща, отличаваща се със своите блясък и разкош. За Рикю: *саби* не е принудата човек да се задоволи с невзрачното поради липса на средства, а съзнателното разграничаване от пищността и разточителността. (Кийн, 302) За тази цел обаче творецът трябва да насочи своето внимание към елементите на природното обкръжение, което се изразява от принципа *хосоми*.

Хосоми

Хосоми (тънкост, изящност, от *хосой/комакай* 細い/細かい) е термин, който изразява финото представяне на чувствата, заложени в поетичното произведение. Отгласът на поета, породен от детайлите на природното начало е илюстрация на този принцип, например в следното произведение:

鳥共も寝入りてゐるか余呉の海
Дали и птиците
спят тази вечер
на езерото Його.[1]

Същественото за този похват е творецът да насочи своето внимание към заобикалящата го среда, отдавайки значение на всеки елемент в нея. Това е първата стъпка към това, да се вглъби е конкретен феномен, поставяйки се на негово място, за да разбере неговата природа, да изживее търсения миг на прозрение и да предаде универсалната му стойност. *Хосоми* е „тънката струна“ (Уеда 427), която кара сърцето на поета да трепне в миг на съзерцание на жизненото начало. Вниманието, което се отделя на всеки елемент от природата, от своя страна създава своеобразна многополастовост на описанието, която се изразява с термина *шиори*.

Шиори

Терминът *шиори* произлиза от глагола *шиору*, който означава „огъвам се“, „податлив съм“ и описва произведение, в което описанието не е праволинейно, а многопластово и позволява интерпетация от повече ъгли.

Важно е да се спомене, че съществува и друга интерпретация, която проследява корените на думата в друг глагол със същото звучене, но изписан с друг йероглиф. Неговото значение е „повяхвам“, както и „разочаровам се“, и този факт привнася допълнителни конотации на термина. Съществено е и че изразът на меланхолия не е експресивен и отчетлив, а напротив – той се разкрива чрез недоизказаност и двусмисленост и чрез обща ненатрапчива атмосфера на тъга в природното обкръжение:

枯枝に烏のとまりけりや秋の暮れ
На гола клонка
кацнал гарван –
есенен сумрак. (Цигова 2014: 83)

Фу:га но макото

Фу:га но макото (風雅の誠, същинска/истинна красота на (поетичното) творчество[2] (алтернативен превод – Цигова, 89) е термин, въведен от Мацуо Башьо:. Истинната красота се проявява в творческата сила, която свързва всички неща във вселената, като надхвърля емоциите и желанията, породени от Аз-а. Според Башьо: поетът трябва да открие чрез съзерцание и себеотрицание тази универсална сила и да прозре тяхната собствена природа, да „научи за тях“ от самите тях. Този стремеж сам по себе си естествено се обвързва със *сатори*, което е една от формите на възприятие, въведена като код в

[1] Собствен превод.

[2] В *Дзен и традиционните японски изкуства* 2014, с. 89 терминът е преведен „същинска красота“ и/или „истинност [на изказа]“.

скритите пространства на съзнанието, но валидна за всички хора като част от света. По тази причина теорията за тристишията *хайку* не може да се помести в обозримо граници, тъй като те са израз на универсалната красота и хармония, а според Ролан Барт е своеобразно „пробуждане пред факта“[1].

Заключение

Задълбочено разработената естетическа концепция на поета на *хайку* Мацуо Башьо: е пряко свързана както с изконните японски критерии за касота, така и с принципите на *Дзен* учението. Водещи в нея са естетическите начала като *саби*, *хосоми*, *шиори*, *фу:га но макото* и др., някои от които са наследство от средновековната японска поезия, други – ярки примери за *Дзен*-естетиката, а трети са нови и дотогава непознати принципи. Башьо: съчетава всички тези идеи и създава нов жанр и оформя като сюжетно и тематично цяло тристишието, което допреди това е било несамостойна част от произведения от жанра *хайкай-но ренга*. Изграждането на *хайку* е на основата на природата и нейните феномени като извор на вдъхновение. Съзерцаването ѝ е първата стъпка към задълбоченото разбиране на света, в което в същото време отсъства аналитичният подход. *Хайку* използва словото като подстъп към просветлението, към един надезиков израз на човешкото съзнание. По този начин тази поезия се превръща в „език на не-словесното“ (Цигова 2014: 80) и отвежда поетично настроеното съзнание в свят на безмълвието, лишен от противопоставителното отношение „обект-субект“.

Източници

Makoto Ueda, The Journal of Aesthetics and Art Criticism“, *Bashō and the Poetics of "Haiku"* Vol. 21, No. 4 (Summer, 1963), pp.423-431.

Цигова, Бойка, *Дзен и традиционните японски изкуства*, 2014, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Цигова, Бойка, *Пътят на словото в Япония*, 2006, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Roland Barthes, *The Empire of Signs*, 1992, HILL and WANG The Noonday Press New York

Keen, Donald. *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), *Japanese Aesthetics,* pp. 293-306.

Alexander Dolin, Hidenori Hiruta, *Autumn Fields Akita Haiku to the World*, 1st ed. 2016, Akita International University Institute for Asian Studies and Regional Collaboration.

Toshihiko and Toyo Izutsu, The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan, 1981, Springer Science+Business Media Dordrecht, pp. 69-70.

https://www.uwosh.edu/facstaff/barnhill/244/Complete haiku in Japanese - Terebess Asia Online.docx

http://www2.yamanashi-ken.ac.jp/~itoyo/basho/haikusyu/yasui.htm

http://yogokanko.jp/node/62

http://terebess.hu/english/haiku/matsuo.html

https://matsuobasho-wkd.blogspot.bg/2012/06/makoto-ueda.html

[1] Roland Barthes, *The Empire of Signs*, 1992, pp.78

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТ НА ИХАРА САЙКАКУ

Мартина Неделчева
Специалност Японистика, III-IV курс

През периода Генроку (1688-1704) от епохата Едо градската култура в Осака процъфтява, усилено развитие на сценичните изкуства и литературата, както и най-вече на търговията. Голям принос за това носи Ихара Сайкаку – японски поет, писател и драматург, основател на жанра *укийо дзо:ши*. Счита се за един от тримата велики творци на XVII в. заедно с Чикамацу Мондзаемон и Мацуо Башьо. Настоящата курсова работа ще проследи цялостното му творчество, като ще наблегне на т.нар. *ко:шьоку моно*.

Житейски път; Поезия.

Ихара Сайкаку井原西鶴 (1642-1693) е роден в Осака под името Хираяма То:го и е син на заможен търговец. Малко се знае за ранния му живот и за късните му години.

Печели славата си заради съчиняването на навързани стихове *хайкай*, които започва да твори още на 15-годишна възраст. Учи в школата на Мацунага Тейкоку, а по-късно и под ръководството на Нишияма Соин в школата Данрин. До 1673 г. твори под псевдонима Ихара Какуей и след това го сменя със Сайкаку. Той споделя виждането на Соин, че композирането на хайкай трябва да бъде бързо, без да претендира за перфекционизъм. Затова стиховете му са разговорни, свободни, хумористични и насочени към забавлението на широката публика.

Литературно е признат именно като ученик на Соин и е особено важен за разчупването на поезията от шаблонните и общоприети форми, за разширяването на тематичния ѝ обхват. Пристрастието му към всекидневни и грубовати теми му печели неодобрението на Башьо, който го намира за изключително вулгарен и пошъл. Именно с това обаче си заслужава славата в Осака. Сайкаку става известен с умението си да създава дълги стихове за кратко време пред приятели и почитатели.

През 1671 написва за един ден и една нощ 1600 строфи, публикувани под заглавието „Многобройни хайкай“ (誹諧大句数). Неудовлетворен от това, написва 4000 за 24 часа през 1680 – „Многобройни хайкай от Сайкаку“ (西鶴大矢数). Той дори достига до невероятния брой от 23 500 стиха за едно денонощие. Така се налага много съдии да преброяват и записват стиховете му при всяка изява, а той се сдобива с прозвището二万翁 *ниман окина* (двайсетхилядният голям майстор).

蓬莱の　　麓にかよふ　鼠かな
Върти се на дъното
на новогодишната гощавка –
мишка ли е това?

雪空と鐘にしらるるタべかな
Вечер, позната
със снежно небе
и камбани.

花はつぼみ嫁は子のない詠哉
Цветята напъпват,
невестите са бездетни –
прекрасен изглед, нали?

Интересно е да се отбележи, че най-старите недвусмислени сведения за оригами представляват именно стих на Сайкаку:

盧斉が夢の蝶はおりすえ
Пеперудите в съня на Росей са оригами.

Въпросните пеперуди се използват за увиване на бутилки саке по време на сватба.

През 1675 г. жената на Сайкаку издъхва млада. Тогава той създава поетичния сборник独吟一日千句 („Един ден на самотен рецитал от хиляда стиха“) – ключово произведение за неговия успех.

Силата на скръбта на Сайкаку е огромна, както проличава в следния стих:

脉のあがる手を合してよ無常鳥
Кукувичке,
хвани жадуващата ръка
с чезнещия пулс

Кукувицата е посредник между нашия свят и подземния и бележи прехода от живота към смъртта.

Покрусен, творецът решава да обръсне главата си и да остави задачите си в ръцете на помощник, но вместо да се оттегли в манастир, се посвещава на пътуване и писане. Трите си деца, включително и сляпа дъщеря, която също умира впоследствие, оставя на роднини. Обикалянето на Япония на ранна възраст му позволява да научи много за местните отличителни истории. Огромният му апетит за чудесата на света му спечелва прякора Оранда Сайкаку – „Холандският Сайкаку“, което показва, че е бил смятал за изключително новаторски и необикновен.

Сайкаку е скитник; пътешественик, наблюдаващ отблизо ежедневието на хората както в своя град, така и в други части на Япония. Нещата, които

го вдъхновяват, се намират навсякъде: тъмни улички, бедни квартали, оживени театри, чайни, просяци, търговци, всички куртизанки – от най-долните до най-известните и високопоставените. Описанията му ги превръщат във важна част от обществото и показват един по-богат и наситен живот.

Умира през 1693 на 51-годишна възраст – 52 по японския стандарт. Погребан е в храма Сейганджи в Осака. Последният му хайкай стих е с теми за луната и есента. Той препраща към средната продължителност на живота от това време и съдържа размислите на Сайкаку за това, че я е надживял.

浮世の月見過しにけり末二年
Луната в плаващия свят:
в нейно съзерцание
две години надживях

Проза

През 1682 г. Сайкаку решава да се насочи от поезията към прозата, като трансформира популярната проза *кана дзо:ши* и дава начало на жанра *укийодзо:ши*, с жанровете *ко:шьокумоно* (еротични произведения), *чо:нинмоно* (творби за градския живот и хората в града), *сецувамоно* (произведения с митични или фолклорни елементи) и *букемоно* (произведения за самураи).

Първият му роман, „Един сластолюбив мъж“ (好色一代男) е публикуван през октомври 1682. Той разказва в 54 глави историята на мъж, който обикаля страната в търсене на приключения, занимава се с всякаква работа и се отдава на плътски удоволствия с хиляди жени и стотици млади момчета. Атмосферата на романа е оптимистична и оживена. Още самото име подсказва за идеята и сюжета заложени в творбата – Йоносуке 世之介 – „човек на света“, човек, който ще търси удоволствията на живота. Син на известна куртизанка и също толкова умел ухажор, Йоносуке показва склонността си към плътта от ранна възраст, преди да е настъпило съзряването му – например, наблюдава с далекоглед една от слугините, докато се къпе, след което я принуждава да се срещне с него и полага глава в скута ѝ. В даден момент обаче е лишен от наследство и е принуден да се издържа чрез проституция. В края на живота си заминава за митичния остров Ньо:го, обитаван само от жени.

Този роман се смята за най-реалистичното му произведение. Така Сайкаку създава еквивалентен на Генджи и Нарихира мъж, който обаче не е от благороднически произход. Този герой намира сластни развлечения в чайните, публичните домове и бани, театрите и домовете на простолюдието. По този начин Сайкаку обхваща не житейската картина на двореца, а на целия свят.

„Още един сластолюбив мъж: голямото огледало на очарованието“ (色二代男　諸艶大鏡) от 1684 г., се явява своеобразно продължение на „Един сластолюбив мъж“, защото се разказва за сина на Йоносуке, които следва неговите стъпки в търсене на житейските удоволствия.

През 1685 Сайкаку прави опит да пише *джьорури*, жанрът, с който се прославя името на Чикамацу Мондзаемон. Пиесата му „Календарът“ (暦) съвпада с произведение на Чикамацу и затова не преуспява. Така той се посвещава изцяло на прозата.

Пише „Пет сластолюбиви жени“ (好色五人女) на 64-годишна възраст – истории, написани по истински случки за забавление на обикновените жители на Осака. Произведението представлява пет разказа, в които героините са млади, красиви девойки от търговската класа. Всички от тях, освен последният, имат трагичен край. В сравнение с „Един сластолюбив мъж“, тези разкази са по-поетични и творчески, но отлично обобщават цялостната му поетика.

Трябва да се отбележи, че героите на Сайкаку не попадат строго в някакви определени социални категории – те са единни само в жаждата си за страстна любов и склонността си да се впускат самоотвержено в преследването ѝ. Много от тях са вече познати от популярни песни и пиеси. Те не са типично по японски дискретни и учтиви, а като цяло са стремглави и директни с желанията си. В „Пет сластолюбиви жени“ всички жени ясно въплъщават тези характеристики. Във всяка ситуация те поемат инициативата, действат и вземат жизненоважни решения. За Сайкаку именно тази смелост издига жената. Въпреки това често съдбата им е неумолима – трагична, завършваща със смърт. Да бъдеш застигнат от фаталната неумолимост на законите е също толкова неизбежно, колкото е поривът на човешката страст.

Първият разказ се съсредоточава върху Сейджюро, който е образ, подобен на Йоносуке – също толкова известен и изпечен любовник, отритнат от баща си. Когато е лишен от наследство обаче, той решава да се премести в Химеджи и да се посвети на занаятчийската работа. Носи му се велика слава и много жени искат да са с него, но само красивата Онацу успява да привлече интереса му. На тяхната любов обаче пречи снаха ѝ. Затова Сейджюро организира празник, по времето на който успява да си отдели време с Онацу. След това двамата решават да избягат с кораб, но той е върнат, тъй като един от пътниците забравя катаната си. Затова ги хващат и ги разделят, като Сейджюро е върнат в Химеджи. Онацу сънува, че той ще умре скоро, а тя ще живее дълго. Сейджюро е обвинен в кражбата на 700 златни пари и екзекутиран. Впоследствие парите се намират и се използват за негов помен. Онацу мисли да се самоубие, но бива разубедена и става монахиня.

Вторият разказ чудесно онагледява строгостта на законите във феодалното общество. Във втория разказ красивата Осен е много примерна и изпълнителна жена, която работи като слугиня. Един бъчварят се влюбва в нея и иска помощта на стара хитра сводница, известна като Косан, която успява да уреди срещата му с Осен, като я убеждава да направи тайно пътуване до Исе. По пътя се появява съперник на бъчваря, но благодарение на хитроумието на Косан, той е премахнат и впоследствие Осен се омъжва за бъчваря. Веднъж обаче тя отива да прислужва в дома на Чодзаемон и той изтърва една купа

върху главата ѝ. Когато жена му вижда разрошената коса на Осен, изпада в ярост и съсипва репутацията ѝ. В огорчението си Осен решава действително да преспи с Чодзаемон и го кани в дома си. Бъчварят обаче ги хваща още докато съблича дрехите си. Чодзаемон избягва, а Осен се пробожда с меча на бъчваря. Въпреки неопетнената ѝ реално чест, тя става лош пример за прелюбодеяние и тялото ѝ, заедно с това на Чодзаемон, е позорно изложено. „Няма нищо по-застрашително от една жена. Никой не може да я спре от това, към което се стреми сърцето ѝ, а който се осмели да опита, ще отстъпи пред потоп от сълзи. Така вдовиците изчезват от лицето на света като призраци, понеже нито една няма да остане вярна за дълго на призрак. Така е и с определени мъже, но един мъж с три-четири починали съпруги няма да бъде порицан за това, че си е взел нова.“ – из Генгобей, планината на любовта.

„Една сластолюбива жена“ (好色一代女) от 1686 г. представлява кулминация в еротичната литература на Сайкаку, тъй като романтичните и сантиментални аспекти от предишните произведения липсват. Написана в първо лице, тя е дългата изповед на една възрастна жена пред двама мъже. Тази жена преминава през всички женски позиции, тръгва от престиж в двореца като дъщеря на бивш аристократ към най-високите рангове на куртизанския живот и стига до най-ниските, докато накрая не се възвисява по будистките стандарти. Докато при „Един сластолюбив мъж“ може да се види приликата с Генджи, тук героинята напомня на известната поетеса от периода Хейан Оно но Комачи, чиято красота увяхва с възрастта. На главен фокус са нейната изобретателност и въображение в съответните социални обстоятелства и как те пробуждат или потискат непрекъснатата сласт. Героинята сравнява страстта в потока на мислите си с водата на река Уджи, пожълтяла от планинските рози – безвъзвратно омърсена. В това произведение е и единствената хомосексуална сцена между жени, описана от Сайкаку.

Тъй като Сайкаку се стреми да разкрие любовта във всички нейни аспекти, не всички произведения съдържат само хетеросексуална любов. Това се вижда както в четвъртата и петата история в „Пет сластолюбиви жени“, така и в男色大鑑 *наншьоку оокагами* („Голямо огледало на мъжката любов“) – произведение за любовта на мъже и мъже от 1687 г. Произведението представлява дълга колекция от къси разкази, разделена на две части. През периода Генроку хомосексуализмът е много разпространен в Япония, а началото на това е още през Хейан, когато е често срещан сред будистките монаси, на които е забранена женската компания. Хомосексуалната връзка се оформяла между учител и послушник, какъвто пример има в четвъртата история в „Пет сластолюбиви жени“. По-възрастният монах служи като защитник на по-младия в замяна на любовта и отдадеността на последния. След време това се разпространява и сред воините, които полагат обет за вярност един към друг. Именно това се разглежда в първата част на произведението: любовта на самураите и момчетата, които им служат. Тъй като по

същото време театралното изкуство също е средище на хомосексуализма, втората включва професионалните любовни взаимоотношения между кабуки актьори и техните клиенти.

В четвъртия разказ от „Пет сластолюбиви жени“ отново е засегната тази тема. Младата Ошичи и семейството ѝ отиват да се укрият в храм след голям пожар. Там Ошичи среща Кичисабуро и се влюбва. Една нощ повечето монаси отиват на погребение и Ошичи се промъква в покоите му. На сутринта обаче майка ѝ я отвежда и двамата са разделени. Кичисабуро обаче не се предава и се промъква в къщата им, премръзнал до кости. Ошичи не го познава в началото, но семейството ѝ научава вест, че им се е родил племенник, и излиза от къщата. Тогава Ошичи и Кичисабуро получават малко време да бъдат заедно. След тази нощ обаче отново се разделят. Полудяла от копнеж, Ошичи решава да предизвика пожар, за да може да види Кичисабуро отново. Хващат я обаче на местопрестъплението и я екзекутират. Кичисабуро се разболява поради раздялата и научава късно за смъртта ѝ. Но не успява да се самоубие, тъй като главният монах му забранява. Оказва се, че Кичисабуро е под опеката на друг монах, когото е посрамил с чувствата си към Ошичи. Родителите на Ошичи разговарят с него и Кичисабуро също става монах.

В последния разказ от „Пет сластолюбиви жени“ пък главният герой, Генгобей от Кагошима, е ориентирал вниманието си изцяло към мъжкия пол. Той има невероятен апетит за любов с момчета, но съдбата на неговите възлюбени е нещастна. Влюбва два пъти в две млади момчета – и двата пъти те умират от немощ. След това решава да се оттегли и да стане монах. Смелата Оман обаче е лудо влюбена в него и въпреки че получава отказ на писмата, които му изпраща, решава да се предреши като момче и да отиде при него. След много трудности и препятствия през планината, тя намира Генгобей, чиято душа все още не намира покой от двата призрака, и покорява сърцето му. Тя успява да го накара да обещае, че ще направи всичко, каквото го помоли. Когато Генгобей и Оман се отдават на страстта, той разбира истината за нея, но думата и страстта му продължават да го обвързват. Така той се отказва от монашеския живот и заживява с Оман – в бедност. Двамата едва връзват двата края, затова се преместват и Генгобей започва да играе себе си в различни пиеси, а Оман се изявява в *кьоген*. Съсметът им провървява и родителите на Оман ги откриват, завещават им голямо богатство и така двамата заживяват щастливо.

В творбите на Сайкаку има още един вид преобладаваща любов – именно тази към парите и богатството. В *Ниппон ейтайгура* 『日本永代蔵』(“Вечната съкровищница на Япония“) от 1688 г. той заявява: „Не сливи, вишни, борове и кленове желаят хората в домовете си, а злато, сребро, ориз и жълтици“, както и: “Докато печеленето на пари е бавен процес, загубата им се постига бързо и лесно“. Качествата, които Сайкаку смята за жизненоважни за сдобиването с богатства, ясно проличават в „Пет сластолюбиви жени“: пестеливост,

упоритост, пресметливост, честност и въображение – ценности, които не са особено високо ценени в Япония до този момент, тъй като кредото на търговията тепърва навлиза. Заради този стремеж към пари историите на Сайкаку за воините, както например *Букегиримоногатари*『武家義理物語』(„Чувството за дълг на един воин"), оставят впечатлението, че те са вече безполезни, заблудени и по-скоро достойни за съжаление, отколкото за възхищение.

Така Сайкаку въвежда посока в литературата, насочена не към трагичността на войната, а към търсенето на индивидуално щастие, любов и благоденствие. В творбите му присъства отричане на будисткия възглед, че човек трябва да се стреми към духовна чистота, за да се освободи, и присъства съсредоточаване върху страстите в този живот – героите му избират да последват несигурността и нестабилността на любовта пред вечната чистота и освобождение.

Ихара Сайкаку се слави както с многобройните си поетични стихове *хайкай*, така и с обогатяването на японската литература чрез своите тематично разнообразни истории. Поставяйки началото на новия жанр *укийодзо:ши*, Сайкаку за пръв път акцентира върху ежедневието на обикновения човек, върху ефимерните удоволствия и развлечения в „плаващия свят" и дълбочината на опита, с който човек се сдобива от него. По този начин той оформя ясна, реалистична картина за човешките ценности, вярвания и възприятия за времето си.

Източници

Минчева, Ивелина. Литературно *направление „Укийо Дзоши". Творчески портрет на Ихара Сайкаку*. София: УИ „Св. Климент Охридски", „Кръг – списание на младия японист", 2013.

Saikaku, Ihara. *Five Women Who Loved Love.* Charles E. Tuttle Company, inc. of Rutland, Vermont&Tokyo, Japan, 1991. Translated by: W.M. Theodore de Bary

Saikaku, Ihara. *The Life of an Amorous Woman: And Other Writing.* UNESCO Collection of Representative Literary Works. New Directions Publishing, 1963. Translated by: Ivan Morris Lane, Richard. *Saikaku's Prose Works: A Bibliographical Study*. Sophia University, 1958. Monumenta Nipponica, Vol. 14, No. 1/2 (Apr. – Jul., 1958), pp. 1-26.

Shirane, Haruo. *Early Modern Japanese Literature: An Anthology, 1600-1900*. Columbia University Press.

Marceau, Lawrence E. *Women in Saikaku: Good, Bad or Victims of Circumstance?* Oboegaki, 1994.

Johnson, Jeffrey. *Saikaku and the Narrative Turnabout* The Society for Japanese Studies, 2001. The Journal of Japanese Studies, Vol. 27, No. 2 pp. 323-345.

https://wkdhaikutopics.blogspot.bg/2010/09/ihara-saikaku.html

http://www.spookhouse.net/angelynx/comics/nanshoku-stories-intro.html

http://www.designroomrune.com/magome/daypage/06/0605.html

ИСТИННОСТ И ПАТОС – СЛОВА, РАЗКАЗВАЩИ С ЕМОЦИЯ

Ева Николова
Специалност Японистика, III-IV курс

През втората половина на XIX в. в Япония започва да се говори за „японския Шекспир“: название, което обществото дава на драматурга Чикамацу Мондзаемон. Роден през 1653 г., той твори през златните години на японската култура – периодът *Генроку*[1], и с пиесите си въвежда дефинитивни иновации в театралната форма *джьо:рури*[2] (която днес разпознаваме под названието *бунраку*[3]).

„Чикамацу Мондзаемон“ е творческият псевдоним на Сугимори Норимори, потомък на стара самурайска фамилия, възпитана в конфуцианските принципи – за което съдим от факта, че и баща му, и по-големият му брат се занимават с медицина. Самият Чикамацу прекарва юношеството си в двореца в служба на принц Екан – брат на император Го-Мидзуно:[4], което обяснява задълбочените му познания в сферата на дворцовия живот, церемониите, японската и китайската литература и пиесите в стил *джьо:рури*. Няколко десетки от пиесите, които той създава, също се включват в този стил – отличават се като творби с богат диалог, многопластово съдържание и засилен драматизъм.

Макар и с принос, далеч не толкова мащабен като този на Шекспир – чието творчество до известна степен, доминира в европейската представа за драматургия – Чикамацу все пак остава автор на 130 пиеси, с които променя изцяло образа на японското драматургично творчество. Две от произведенията му: Наследниците на *Со̀га* (яп.: 世継曾我, *йоцуги со:га*; датираща от 1683 г.) и *Победителят Кагѐкийо* (яп.: 出世景清, *шуссе кагекийо*; 1685 г.), бележат реалното историческо начало на японския куклен театър в неговата модерна форма. За особено голямо се счита влиянието на втората – Чикамацу я пише през 1686 г. за певеца Китамото Гидаю:, с когото работи дълго време

---

[1] Периодът *Генроку* (яп.:元禄), с начало 1688 г. и край 1704 г., е японски исторически период, по време на който Япония достига до бележит културен разцвет (особено в сферата на литературата и изкуствата). Често наричан „Златната ера на Япония“, той е част от по-обширния исторически период *Едо* (1603-1868 г.).

[2] *Джьо:рури* (яп.: 浄瑠璃) е термин, отнасящ се към японския куклен театър, в днешно време познат по названието *бунраку* (яп.: 文楽). *Джьо:рури* съставлява заедно с *кабуки* двете основни форми на театралната традиция в Япония, такава, каквато се развива през епохата Едо (1603-1868 г.).

[3] *Бунраку* (яп.: 文楽), познат също и като [*нингьо:*] *джьо:рури*, е термин, отнасящ се към японския куклен театър. Названието бунраку започва да се използва през епохата Мейджи (1868-1912 г.).

[4] Император Го-Мидзуно е японски император, живял през периода 1596-1680 г.

след това. Според Доналд Кийн това е първата пиеса, която променя изцяло облика на японския куклен театър, както и на японската драматургия.

Традицията на куклените пиеси в Япония може да бъде проследена назад в историята до около XII в. – това е периодът, през който се счита, че се заражда. Изпълнявана е от кукловоди, главно номадски племена, обикалящи страната, чиито пиеси представляват елементарни скечове, разказващи легенди за различни светилища и изпълнявани по празниците. За разлика от Шекспир, който по времето си разполага с една вече утвърдена след столетия съществуване богата театрална традиция, Чикамацу Мондзаемон няма в наследство нищо повече от една базисна форма на куклен театър, характеризирана от псевдо-епични разкази, лишени от дълбочина. Ала това отсъствие не възпира японския драматург от това да обнови из основи облика на японската драма.

На първо място, той дава приноса си, като осъвременява и шлифова жанровете на японската драма *севамоно* и *джидаймоно* – тема, която ще засегнем по-подробно по-нататък в настоящия труд. По начало, те принадлежат на театралната форма *кабуки*, ала Чикамацу ги приспособява и към формата *джьо:рури*. Освен това обогатява жанра *севамоно*, създавайки негов поджанр, който след това се превръща в представителен за цялото му творчество: това е т.нар. *шинджю:моно*. В репертоара му се включват пиеси, чийто тематичен център е двойното самоубийство, до което са доведени двама влюбени, притиснати от социални норми и чувство на безнадеждност. Тези му творби се отличават с дълбоко философско съдържание и описание на човешката психология.

Чикамацу е автор, който се опитва да изобрази в пиесите си как дадено реално събитие се случва, показвайки на публиката преходът от началното до крайното психологическо състояние на героите и как различните събития, с които се сблъскват, повлияват на поведението им. Характерни за стила му на писане са сложността и вниманието към детайлите: героите му биват изградени с дълбока и многопластова психологическа характеристика, а преминаването от една атмосфера в друга с напредването на сцените се извършва с високи умения.

В настоящия труд ще разгледаме главно пиесите на Чикамацу Мондзаемон в театралната форма *джьо:рури*, тъй като именно тя е тази, с която творчеството му се отъждествява и в която той въвежда нов иновационен подход. Посредством кратък исторически преглед и анализ ще се опитаме да дадем цялостна характеристика на творчеството му, на личността Чикамацу Мондзаемон и на приноса му в японската литература.

Принципите на Чикамацу: истинност и патос

Чикамацу е един от авторите, главни представители на японския културен разцвет през периода *Генроку*. Заедно с Ихара Сайкаку и Мацуо Башьо:

той представя един иновационен облик на японската литература, който след това се утвърждава като класика. Причината, поради която можем да го наречем драматург с уникален и бележит творчески усет, е, че той представя в театралните среди нов начин на писане, мислене и съставяне на дадено произведение.

Конкретно, вижданията му могат да бъдат резюмирани в няколко принципа, на които се опира основата на цялото му творчество. А това са именно принципите за истинността на написаното и патоса в него. Произведението на Ходзуми Икан[1] *Сувенири от Нанива*[2] съдържа кратък предговор, в който Икан представя обобщено каква е същността на концепцията за драматургията – и в частност, за театралната форма *джьо:рури* – от гледна точка на Чикамацу Мондзаемон. В него разчитаме идеите, които Чикамацу влага в процеса на изграждането на едно произведение, както и крайната цел, с която го създава.

От текста разбираме, че в основата на разбирането на драматурга за същността на *джьо:рури* стои убеждението му, че в думите на една пиеса трябва да бъдат вплетени чувствата на героите и тези думи трябва да бъдат отправната точка при измислянето на движенията на куклите, за да могат да им „вдъхнат живот“. Поради тази причина езикът и стилът на писане са на първо място по важност за Чикамацу. Благодарение на него авторът разполага със средство да изгради чувство на симпатия у публиката и да се свърже с нея.

Нека разгледаме няколко концепции, които стоят в основата на творческите разбирания на Чикамацу и според които той изгражда основната философия на своето творчество. На първо място стои опозицията „чувства – разум“, или „чувства – дълг“, на второ опозицията „лъжа – истина“ и на трето – идеята за изразяването на тъга, и изобщо за патоса, в театралната форма *джьо:рури*. В следващите две точки ще разгледаме кое прави творчеството на Чикамацу Мондзаемон единствено по рода си и бележито и го превръща в класика на японската литература.

Опозицията „чувство – дълг“, или *джо: – гири* (情-義理)

На първо място стоят основните за неговите джьо:рури пиеси опозиции. Както споменахме по-горе, емоционалността в историята на дадена пиеса е съществена за Чикамацу. Първата е „чувства – дълг“, или на японски: *джо:*, или *нинджо*: ([човешка] „емоция“, „чувство“) – *гири* („дълг“,

[1] Ходзуми Икан (яп.: 1692-1769 г.) е конфуцианец, учен и дълбок почитател на театралната форма *джьо:рури*. Става съветник в театъра „Такемото“ през 1717 г. и работи заедно с Чикамацу.

[2] Сувенири от Нанива (яп. *нанива мияге*, 難波土産) се отнася към произведение на Ходзуми Икан, издадено през 1738 г. Известно е с предговора си, където Икан споделя вижданията на Чикамацу за *джьо:рури*.

„задължение“). В традицията на конфуцианското учение двете обикновено са противопоставяни. В историята се зараждат като конфликт и през епохата Едо, характерно за която е противопоставянето между двете обществени класи в Япония, разполагащи с най-много власт в ръцете си, а именно, тази на *буши* – самураите, хората, владеещи военното и политическото изкуство, и тази на *чо:нин* – „буржоазията“[1], занаятчии и фермери (в частност се има предвид осакската „буржоазия“, в чиито ръце е концентрирана по това време финансовата власт в държавата).

Шогунатът, чувствайки заплаха в лицето на тази власт, се опитва да установи контрол върху „буржоазията“, забранявайки ѝ всякакъв достъп до политическите дела на страната, с което обаче я тласка към друго: кварталите на удоволствието, или т.нар. на японски *ю:каку*, или *иродзато*. Там те намират свободата да се наслаждават на изкуства и забавления, оползотворяват богатството си и успяват да избягат от неудобствата на системата на дълга – *гири*, установена от вездесъщия самурайския кодекс. В този свят, кипящ от вълнение, потопен в илюзията, пораждани от финансовата презадаволеност, се заражда и така застъпената в пиесите на Чикамацу идея за противопоставянето между човешките чувства и социално-моралния дълг.

Както споменахме в увода, Чикамацу създава поджанр на жанра *севамоно* – т. нар. *шинджю:моно* (пиеси, разказващи за двойно самоубийство от любов). Те се подчиняват на една и съща сюжетна линия: двама влюбени, разкъсвани между чувствата си един към друг и социалните (или финансовите) норми и задължения, на които трябва да се подчиняват, извършват двойно самоубийство, за да се избавят от тежката си съдба на Земята и да се съберат отново в отвъдното, намирайки покой и любов. В тази сюжетна линия откриваме ясно опозицията „чувства – дълг“. Чрез нея Чикамацу се стреми да изгради образите на своите герои по такъв начин, че да покаже чрез тях един истинен, автентичен характер – не просто един празен персонажен образ, а въплъщение на истинския човек на неговото време върху сцената. За да постигне това обаче, той знае, че е съществено да изгради и покаже образите на героите си като личности, изпитващи радост и тъга, подвластни на емоция, а не просто като безчувствени фигури, движещи се по сцената, при които се акцентира единствено върху външния вид, заучените и утвърдени като правило реплики, грима и движенията.

С други думи, героите на *шинджю:моно* пиесите по стечение на обстоятелствата се сблъскват с множество препятствия от финансов или социален тип, които водят до състояние на дълбока тъга и мъка, и накрая

[1] В настоящия труд избрахме да наречем средната японска класа през феодалния период „буржоазия“ с цел по-лесно разбиране, чрез извършване на асоциация с едноименната социална категория, зародила се като понятие в Европа. Тъй като обаче като същност двете не се препокриват напълно, ще използваме кавички, за да илюстрираме тази разлика.

решават да отнемат живота си, за да бъдат заедно и да се обичат в отвъдното. Ала, тъй като са образи, изградени правдоподобно, сблъскващи се с реални ситуации и изпитващи реални чувства, влиянието, което имат върху гледащия е дълбоко и внушително. Така стигаме и до два мотива, характерни за творчеството на драматурга: *урей* и *аваре*, или тъга и патос. Логиката на Чикамацу е, че, ако фабулата в дадена пиеса се подчинява на човешкия разум, т.е. героят се подчинява на морално-социалния си дълг, поантата в края на творбата ще изрази по-силен патос, който трогва публиката, тъй като би бил обрисувал в своята същност вълнението от едно събитие, естествен развой на нещата.

Опозицията „лъжа – истинност“, или *усо – джицу* (嘘-実)

Чикамацу се уповава на опозицията „чувство – дълг“, тъй като тя реално присъства в обществото, а целта му в пиесите му е да изобрази един истинен свят, описван от истинни герои с правдоподобни истории и характер. Това е и което ни отвежда към втората опозиция, основна за неговите произведения: „лъжа-истинност“. Тя е неизменно свързана с първата и двете заедно градят цялостния облик на *шинджю:моно* пиесите на Чикамацу.

За да разберем същността на философията му, е редно да си зададем въпроса кое отличава неговите шинджю:моно пиеси от тези на другите му съвременници. Отговорът се намира в разбирането на Чикамацу за човешкия характер и в начина, по който той изгражда сюжета на произведенията си.

Както вече споменахме в началото, той твори главно в театралната форма *джьо:рури*, наричана днес *бунраку* – или т.нар. японски куклен театър. За да се вдъхне живот в своите герои, чиито роли биват изпълнявани от кукли, той твърди, че думите трябва да пораждат движение. Често наблюдаван по негово време е авторският подход да се изразява тъгата и изобщо патосът в пиесите чисто и просто чрез вмъкване на възклицателни изречения в репликите или чрез сълзливото им изговаряне. Логиката на авторите е, че, тъй като показват на публиката, че нещо е трагично или вълнуващо, а тя е пълна с *разумни* хора, *разумното* е те да се трогнат. Резултатът обаче са думи от типа на: „О, колко е тъжно!“, които на практика поради повърхностната си природа са неспособни да предадат чувството на истинска тъга или патос у гледащия. Това, което отличава Чикамацу от неговите съвременници, е че той разбира, че за да се предаде на публиката дълбоката емоция на героя, е съществено да опишеш съответната сцена с такъв патос и майсторство на речта, че чувството да се предаде само, по естествен път, без да е необходимо да ѝ се казва изрично, че моментът е тъжен или вълнуващ.

Чикамацу се сблъсква със засиления стремеж към реалистичност и правдоподобност на пиесите – във времето, в което той твори, се счита, че

едно произведение е приемливо и логически убедително само ако тези условия са изпълнени. Ала пукнатината в това широко разпространено разбиране е, че повечето автори не изобразяват друго освен „повърхнината“ на нещата – това, което се вижда от другите: т.е. маниерите в обществото, думите на героите, действията и поведението им – изобщо, всичко, което те изразяват на сцената – се ограничава до общо изградената представа за човек. Те обаче забравят да изобразят същината на човешкия характер – съкровените желания и страсти на човек, чувствата му, мислите му, копнежите му.

Примерът, който Чикамацу дава, е с благородната дама в японското общество. Класическият по негово време персонаж на благородната дама би бил, разбира се, дарен с красота, изтънченост и изящност на маниерите и пр. Ала би му липсвала целостта на речевата характеристика, т.е. репликите на дамата биха се ограничили само до това, което тя казва (или по-точно, което ѝ е позволено да казва) пред другите. В този смисъл, те биват силно ограничени и, макар и на пръв поглед да изглежда, че изобразяват един правдоподобен персонаж на реална жена, всъщност да не изобразяват повече от една „черупка“. Това, което Чикамацу добавя към персонажите, е речевото и поведенческото изразяване на техните съкровени чувства и мисли.

Това е една от най-съществените черти на неговото творчество, която го прави не просто интересно, но и утвърждава един иновативен и революционен подход в японската драматургия.

Жанровете, в които Чикамацу твори: характеристики и особености

- **Битови и исторически драми.**
- **Поджанрът *шинджю:моно.* Обща характеристика и бележити произведения**

Както вече споменахме в увода, Чикамацу Мондзаемон твори в две театрални форми – *джьо:рури* и *кабуки* – но *джьо:рури* е тази, на която се посвещава. Двата жанра, в които пише, са т.нар. *севамоно* (яп.: 世話物) и *джидаймоно* (яп.:時代物), в превод от японски, съответно, „битови драми“ и „исторически драми“.

Чикамацу пише повече пиеси в жанра *джидаймоно*, отколкото в *севамоно*, но въпреки това, севамоно пиесите му остават представителните за неговото творчество. В основата на персонажната им система той поставя „буржоазни“ герои, забравяйки историите за Тайра и Минамото, за епическите герои и някогашните принцове. Вместо това се съсредоточава върху съвременната „обикновена“ личност и я поставя в центъра на творбите си. Негови герои са куртизанки, самураи с нисък ранг, търговци – показани с всичките си слабости и недостатъци. С други думи, изобразени са личности, с които широката публика лесно може да се отъждествии и които да разбере. Често дори са базирани на реални исторически събития, случили се

броени дни преди написването на дадена пиеса (напр., пиесата *Любовното самоубийство в Амиджима*[1]).

Повечето от историческите драми на Чикамацу се състоят от пет действия, вероятно за да съвпада броят им с тези на пиесите Но. Като цяло, в тях не се усеща единство от гледна точка на време, пространство, донякъде дори и на сюжет. Десетилетия могат да изминат в хода на една пиеса, което пък, от своя страна, е още един пласт в сложността на една творба. Сюжетните подслоеве често могат да се разглеждат едва ли не като самостоятелни истории, несвързани с главната идея на пиесата.

Характерни за сюжета на историческите пиеси на Чикамацу са няколко устойчиви елемента: убийство като саможертва, убийството от баща на собственото му дете в името на спасението на детето на господаря му, раздялата на майка и детето ѝ, появата на дух отмъстител или луд герой. Изследователите предполагат, че историческите пиеси на Чикамацу са тези, които отговаряли на предпочитанията на публиката въпреки успеха на битовите му пиеси. Сред най-известните му творби са Победителят Кагѐкийо, Битките на Коксинга (яп.: кокусен-я кассен, 国性爺合戦) и др.

Що се отнася до битовите му драми, дори и в наши дни те впечатляват с умело създадената си структура и дълбочината на внушенията си. За разлика от историческите, битовите не се разпростират в десетилетия във времето и пространството, а са концентрирани в сравнително кратки периоди – в конкретно време и място. Забелязва се единство в сюжетната линия, действията са свързани едно с друго. Още повече, последните думи на даден акт често биват директно свързвани с първите от следващия.

Друга разлика между историческите и битовите драми намираме в заключителната им част. При битовите драми завършекът често се подчинява на логиката, родена от дадена събитийна последователност. Счита се, че Чикамацу е работел отзад напред в това отношение – ако, например, чуел, че мошеник умира при самоубийство след задържане при властите, се запитвал какъв е бил двигателят на процеса този човек да стане мошеник по начало и пр.

- **Исторически преглед на творчеството на Чикамацу Мондзаемон. Особености на персонажната система и внушения**

Счита се, че началото на литературната кариера на Чикамацу Мондзаемон е през 1683 г. На трийсет-годишна възраст той пише историческата драма *Наследниците на Сòга* за *кабуки* певеца Уджи Кага-но-джо. Тя жъне голям успех и известният по това време друг певец, Китамото Гидаю, я из-

[1] *Любовното самоубийство в Амиджима* (яп.: 心中天網島) се отнася към пиеса от Чикамацу Мондзаемон в жанра *севамоно*. Първоначално написана в стил *джьо:рури*, в последствие бива адаптирана и за стила *кабуки*. За първи път представена през 1721 г. Една от най-известните творби на Чикамацу.

ползва, за да отвори свой театър в Осака през 1684 г. Две години по-късно Чикамацу пише за него *Победителят Кагѐкийо*, считана за първата новостилна пиеса в японския куклен театър. Тя бележи еволюирането на формата *джьо:рури* и приемането на новия ѝ облик.

В самото си начало японският куклен театър представлява елементарни пиеси под формата на скечове, изпълнявани по празници от номадски племена, скитащи из страната. Счита се, че сюжетната линия се ограничавала до разказването на стари легенди за светилищата, в които се представяла съответната пиеса. През XVII в. репертоарът се разширява и започват да се играят и пиеси на морално-будистка тематика, но все пак остават структурирани на елементарно ниво и с представящи стереотипни персонажи. След написването на *Победителят Кагѐкийо* структурата на *джьо:рури* пиесите се изменя и модернизира.

Тя е първата отличаваща се пиеса на автора. Разказва историята на понеслия поражение воин Кагекийо и историята на неговата велика победа над враговете му след дълга и тежка борба. Накратко, сюжетът е следният.

Кагекийо е воин, който бива тежко победен в битка и напуска дома си и съпругата си Оно, за да убие смъртния си враг Минамото но Йоритомо. Бягайки от враговете си, се озовава в дома на любовницата си Акоя в Киото в търсене на подслон. По стечение на обстоятелствата обаче, докато Кагекийо е в храма „Кийомидзу“, за да отправи молитва към богинята Каннон[1], Акоя бива манипулирана от брат си (който също негов враг) и, чувствайки се отхвърлена и изоставена, завладяна от гняв, му предава Кагекийо. След като се провалят да заловят Кагекийо в храма, брат ѝ и хората му залавят съпругата му Оно, която през това време пристига в Киото. Подлагат я на жестоки мъчения, ала, преди да я убият, Кагекийо се появява и я спасява, предавайки себе си, и бива хвърлен в затвора и окован. Там Акоя го посещава заедно с двете им деца, молейки за прошка, която обаче не получава. Тогава, като израз на силата на своето желание за изкупление, тя убива пред очите на Кагекийо двамата им сина и себе си.

В петото действие публиката разбира, че Кагекийо е бил обезглавен и главата му окачена като публично зрелище. Скоро след това обаче става ясно, че той всъщност все още е жив благодарение на богинята Каннон. Тя го награждава за предаността му, като заменя отрязаната му глава с тази на своята статуя в храма. Йоритомо е дълбоко впечатлен от това и пощадява живота на Кагекийо, като дори го дарява с провинция в земите си.

Тази пиеса съдържа много от по-старите елементи на джьо:рури, но и намеква за бъдещото развитие на стила. От една страна, съдържа множество сцени на насилие и демонстрира свръхчовешките възможности на героите (например, сцената с измъчването на Оно или тази, в която Кагекийо, бук-

[1] Каннон (яп.: *каннон босацу*, 観音菩薩) се отнася към будистка бодхисатва. В Япония приема ролята богиня на милосърдието.

вално, лети) – счита се, че това е направено с цел угаждане на обществения вкус и задоволяване на жаждата за зрелища. Чудотворното дело на богинята Каннон и щастливият завършек също спадат към архаичните елементи в пиесата. От друга страна обаче, чрез образа на Акоя, Чикамацу представя един иновативен подход в драматургията – представянето на мотива за мъката и чувството за вина.

Гневът на Акоя е разбираем и донякъде дори логичен, а слабостта ѝ, която води до предателство – правдоподобна. В предговора си към книгата *Четири големи пиеси от Чикамацу* Доналд Кийн я сравнява с Медея[1]. Според него сцената, в която тя убива децата си и след това се самоубива, е кулминацията на цялата творба и носи най-много емоционален заряд. Образът на Акоя представя личност, която дава воля на собствените си чувства – тези на индивида. Кийн твърди, че сцената на убийствата вероятно би била по-разбираема и смислена за публиката, ако мотивацията на Акоя е водена от чувството за дълг към брат ѝ или лоялност към феода, отколкото такава, каквато е – водена от жаждата ѝ да изкупи вината си.

Чикамацу създава много образи, които умират заради любовта си, но Акоя се отличава. Макар и присъствието на образа ѝ в цялата пиеса да е силно ограничено, тя играе важна роля не само от сюжетна, но и от авторово-философска гледна точка. С нея като героиня авторът поставя началото на новостилния *джь:орури*.

* * *

В периода от 1684 до 1709 г. Чикамацу се съсредоточава върху пиесите в стил *кабуки*, но поради лични предпочитания в крайна сметка се връща към *джьо:рури* и му остава верен до сетния си дъх. През останалата част от кариерата си той се съсредоточава върху два вида куклени пиеси – домашните, или битови, драми и историческите драми, или на японски, съответно, *севамоно* и *джидаймоно*.

През 1703 г. пише *Любовното самоубийство в Сонедзаки* – най-прочутата му битова драма, която определя и по-нататъшното развитие на кариерата му. С нея Чикамацу въвежда в жанра *севамоно* нов, непознат дотогава поджанр – а именно гореспоменатият *шинджю:моно* (пиеса за самоубийство по любов). Вместо принцове и трагични герои от миналото авторът за първи път дава място на сцената на свои съвременници, и нещо повече – „обикновени“ хора.

Това е пиесата, която носи широко признание и успех на театъра на Китамото Гидаю след несигурен старт. Базирана на реални събития, тя е първият опит на Чикамацу да представи разказ, вдъхновен от ежедневния живот. Героят в нея е беден служител в магазин за масло (в някои версии за соя), а възлюбената му е куртизанка. Вече не става въпрос за велики воини или импера-

[1] Медея се отнася към името на героиня от древногръцката митология, жена на Язон. Убива децата си за наказание, след като той се разделя с нея.

тори, защитаващи чест и трон. В тази история авторът се опитва да покаже, че и чувствата, трагедията на обикновения човек са също толкова достойни за сълзите на публиката, колкото и тези на великите принцове. Поради близостта с реалността и възможността на хората да се отъждествят с героите, пиесата се счита за една от най-успешните. Накратко сюжетът е следният.

Токубей е младеж, който работи в магазина на чичо си, а Охацу – куртизанка, принадлежаща на публичния дом „Темма“ (наричан „Теммая“ на японски). Двамата са влюбени и планират да се оженят в бъдеще. Токубей обаче бива притиснат от чичо си да се ожени за дъщеря му. Чичото дори подкупва майка му, за да получи одобрението ѝ. Токубей съумява да си върне парите от нея, ала след това бива измамен от свой приятел – Кухейджи, който ги краде чрез измама.

През това време Охацу разбира, че от нея се иска да се омъжи за един от клиентите на „Темма“. Токубей, изпаднал в немилост и изгубил дори доверието на чичо си, тъй като Кухейджи го обвинява в кражба и немарливост, изпада в отчаяние. В последствие двамата с Охацу се вричат в любов един другиму и се самоубиват заедно в гората Сонедзаки, за да могат да се съберат отново в Рая, наричан Чистата земя според будистката философска традиция (яп.: *джо:до*, 浄土).

На пръв поглед, героите в тази пиеса не притежават същата сила и психологическо влияние, което демонстрира образът на Акоя. Токубей е обикновен, не особено успешен търговец. Твърде наивен, дори понякога е считан за леко простоват, от гледна точка на доверчивостта му към Кухейджи. Охацу, от своя страна, не прилича на много повече от проститутка с добро сърце, а Кухейджи не е нищо друго освен обикновен мошеник. Това, което прави героите единствени по рода си обаче, е фактът, че приличат на реални личности. Контрастът с образите на героите в пиесите от миналото обаче е забележителен. Чикамацу си поставя за цел да създаде слаб, незначителен младеж, който постъпва глупаво, като се доверява на лош познат. Дори желанието на Токубей да се самоубие с любимата си, е ръководено главно от нейната силна воля (Кийн 1997). Чувствата му са истински, но характерът му – слаб. Донякъде дори жалък, от гледна точка на това, че се поддава на психическия тормоз на Кухейджи. Единствено в края на пиесата възприема облика на истински трагичен герой.

Охацу също не е просто обикновена стереотипна куртизанка, като тези, които виждаме в по-ранните японски пиеси. Тя не е безверна жена, продаваща се на всекиго и отдадена на кариерата си, която никога не би паднала до нивото на самоубийство с някого другиго – още по-малко от любов (както, например, героинята на Ихара Сайкаку[1] в произведението му *Жената, която прекара живота си в любов*). Охацу не просто е вярна на Токубей,

[1] Ихара Сайкаку (яп.: 井原　西鶴) е японски поет, писател и драматург, живял през периода 1642-1693 г. Създател е на жанра *укийо-дзо:ши*. Бел. авт.

но го и моли да се самоубият заедно. Чрез нейния образ Чикамацу показва, че куртизанка, дори и такава от нисък ранг, е способна на истински чувства. Внушава, че и най-необещаващият – по това време считан дори за безличен тип – персонаж може да се превърне в трагичен герой.

Друга пиеса с подобен сюжет е *Любовното самоубийство в Амиджима*, представена за първи път през 1720 г. Действието се развива почти по същия начин, както в предходната, а героите – Джихей и Кохару, приличат по характер на Токубей и Охацу. Джихей е млад мъж, в чийто живот обаче присъстват две жени – съпругата му Осан и възлюбената му – куртизанката Кохару. Той е един от първите персонажи, намиращи се в такава житейска ситуация. Отчаян при мисълта да изгуби и двете, той се намира в състояние на пълно отчаяние и самосъжаление. От една страна, жадува да „откупи“ Кохару от публичния дом, на който принадлежи, ала от друга – не би могъл да я задържи за себе си под същия покрив със съпругата си.

При заплахата на своя тъст, гласяща, че той ще прибере дъщеря си Осан у дома, Джихей отчаяно се опитва да се промени. Ала въпреки това скоро виждаме, че това е нещо, непосилно за него. Липсва му моралното убеждение, духовната сила и куражът да превъзмогне миналото си и да се докаже като добър съпруг и баща. Единствено със смъртта си той може да даде израз на чистотата и силата на своите чувства – тези към Кохару.

Друг особен герой е Чубей от пиесата *Адският куриер*. Той отваря пакет с триста жълтици, макар и да знае, че това ще донесе нещастие на него и на близките му, като единственото му желание е да покаже честта си пред няколко куртизанки. Друг персонаж, Йоджибей от пиесата *Бор без корен*, пък се сблъсква със силни и дълбоки емоции, предизвикващи психологически конфликт у него. В последствие той изпада в състояние на лудост, без да може да събуди уважение, емпатия или симпатия в очите на публиката. Чикамацу обаче нито хвали, нито осъжда героите си за обвързаността им с куртизанки или лудостта, на която се поддават. Ужасяващите обстоятелства, в които ги поставя, имат за цел да ги накарат да преминат през катарзис, в края на който чистотата на чувствата им бива съзирана от публиката – пречистена и силна. Ако, например, Джихей не бе срещнал Кохару, бе останал посветен на семейството си и търговията си, дълбоките чувства, на които е способен, никога нямаше да излязат наяве. Неговият избор никога нямаше да трогне публиката, нито пък Кохару и Осан щяха да дадат воля на емоциите си спрямо него.

Провалът и в същото време триумфът на Джихей и любимата му Кохару разкриват същината на двама герои, които, макар и със скромно потекло, притежават истинско вътрешно величие. Стремежът на Чикамацу е именно това – да изкара на показ недостатъците на своите герои, като обаче ги направи по-човешки. Тук можем да разясним това, като се спрем по-подробно на неговия стил и похватите, с които си служи, за да изгради дадено внушение в пиесите си.

➢ **Литературни похвати, диалогова система**

Характерен за стила на Чикамацу е т.нар. *енго*, или „семантично свързана дума“. Счита се, че всяка една дума в пиесите на Чикамацу е избирана с грижа и старание, така че да предаде възможно най-точно неговото послание. За да илюстрираме това, ще разгледаме началното описание на Токубей в *Любовното самоубийство в Сонедзаки*. Той е описан като „красив мъж, който е натрупал пролет след пролет“, може да изпие „цяла купа прасковено вино“, а върбовите му коси са разпуснати. В превод това описание не казва много, но в оригинала на японски в него виждаме последователно подредени *енго*, които правят описанието красноречиво. Казвайки, че Токубей е „натрупал пролет след пролет“ (яп.: *хару о касанеши*, 春を重ねし), Чикамацу има предвид, че е прекарал много години в правене на едно и също.

На мястото на словосъчетанието „красив мъж“ в оригинала стои *хинаотоко* 雛男 – буквално, „куклен мъж“ – дума, използвана в описанието на мъж с нежна външност от една страна, а от друга, правеща алюзия с думата *хина* (на японски „кукла“) и празникът на куклите през пролетта в Япония. Той е също така познат и като фестивал на цъфтящите прасковени цветове, откъдето и поредното навързване между думите, включващо и словосъчетанието „прасковено вино“. По това време се използват за украса млади върбови клонки, откъдето и последният *енго* – „върбов“, отнасящ се към косите на Токубей. Разбира се, не бихме могли и да пренебрегнем и йероглифа *току* (означаващ „добродетел“ или „печалба“), който присъства и в името на Токубей. Преводът не може да предаде богатия език, с който Чикамацу си служи при създаването на една пиеса, но в оригинала той помага за постигане на много по-силно внушение дори само при прочитане не текста.

Друг похват, който Чикамацу използва, за да засили влиянието на пиесите си, е подчертаването на ритъма в текста чрез повторение на една и съща сричка в последователни или близки думи – похват, който донякъде може да се оприличи на рима. В предговора на *Четири големи пиеси от Чикамацу* Доналд Кийн дава за пример следния откъс:

„...***шинки шинки*** *но / сора**ринки** / цуй ни ва га ми но: / ада**шигуса** / йо но со**ширигуса** / у**кикуса** ни / Асака но мидзу но / моресомете / Сасано но цую то / оки**мадои** / не**мадои** аюми / **мадой**те ва...*“

„*Умът ѝ се предаде на измъчената и безсмислена завист, която най-накрая се превърна в семето на нейната гибел и оклеветяването на света. Водите на Асака се стекоха на далеч от туй растение без корен и се сляха с росата в бамбуковите поля. Насън или наяве, или пък в безцелно търсене...* “[1]

Освен *енго* и римата, Чикамацу се опира и на други техники, за да придаде завършеност, дълбочина и автентичност на творбите си – а именно, на

[1] От *Копиехвъргачът Гондза* (яп.: *яри но гондза касане катабира*, 鑓の権三重帷子): пиеса от Чикамацу Мондзаемон, написана в жанра *севамоно* през 1717 г.

диалоговата система. Там той си служи повече с прости и скромни изрази, без специфична украса. Идеята е да се доближи възможно най-много до изграждането на един реалистичен образ на героите си. С други думи, ако героят е със скромно потекло, да говори по начин, който му приляга, а не да изговаря слова, които биха били типични за благородник, например. Ако героят му е служител в магазин, то той трябвало да говори като такъв – кратко, ясно и прямо. Липсвали му двусмислиците и богатите на метафори поетични изказвания. В тази авторова техника личи вниманието към детайлите и тънките разлики между различните потекла.

За изкуството на Чикамацу

Чикамацу Мондзаемон прави една съдбовна стъпка в своя живот: отрича се от пътя на воина и вместо това избира пътя на писменото творчество. Благодарение на този си избор той в последствие се превръща в един от класиците на японското литературно творчество.

Чикамацу безспорно открива в стила *джьо:рури* начин да изрази своя творчески талант по единствен по рода си начин. От една страна дава нов, модернизиран и детайлен облик на японската драма, а от друга, изобразява героите си в дълбочина и по начин, който не само разкрива една истинна човешка натура със завладяваща емоционалност, но и който популяризира изкуството на *джьо:рури* театъра в обществото. Заедно с Ихара Сайкаку и Мацуо Башьо:, той е считан за един от тримата велики автори на японската литература.

Причината за това е, че неговото творчество бележи началото на едно ново отношение към драматургията и изкуството като цяло. Със своята драматургична традиция той прави нещо нечувано до това време дава глас на героите си. Дава решение на проблема, обърквал множество автори преди него – а, именно, как да опише цялостно величието и сложността на емоциите на обикновения човек, който е възпрепятстван от социалните норми от това да изразява чувствата и мислите си свободно в своята реч. Умелото жонглиране между диалог и разказ влияе върху емоционалността на пиесата и я дарява с по-дълбоко внушение и по-силно влияние.

В *Сувенири от Нанива* Ходзуми Икан отбелязва, че за Чикамацу изкуството се намира в тънката граница между истината и лъжата, или илюзията. Той следва този си принцип във всяка една своя творба и той му носи ред успехи. Обществените норми през епохата Едо, макар и крайно комплексни, дават на драматурга една стабилна основа, върху която да изгради своето творчество. Неговите особености биха изглеждали далечни и донякъде неразбираеми на пръв поглед, но ако читателят или зрителят се потопи в пиесите му, би ги, на първо място, почувствал и на второ – разбрал из основи. Тази творческа изкусност остава дори след смъртта на Чикамацу и се помни дори и до днес.

Източници

Origas, Jean-Jacques. *Dictionnaire de Littérature Japonaise*. Paris: Presses Universitaires de France. 2000.

Sieffert, René. *Treize Siècles de Lettres Japonaises. Volume II*. Paris: Publications Orientalistes de France. 2001.

Keene, Donald. *Four Major Plays of Chikamatsu*. New York: Colombia University Press. 1997.

McDonald, Keiko I. *Japanese Classical Theater in Films*. New Jersey: Fairleigh Dickinson Univ Press. 1994.

Rimer, J. Thomas. *A Readers Guide to Japanese Literature*. New York: Kodansha International Ltd. 1988.

Shirane, Haruo. *Early Modern Japanese Literature: An Anthology*. New York: Columbia University Press. 2002.

Posner, Dassia, N. Orenstein, Claudia. Bell, John. *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. New York: Routlege. 2014.

"Chikamatsu on the Art of the Puppet Stage [from „Naniwa Miyage" 『難波みやげ』by Hozumi Ikan 穂積以貫]". 14.11.2016.

http://www.beholdmyswarthyface.com/2008/03/chikamatsu-on-art-of-puppet-stage-from.html Washburn University. "Chapter 4 – Renaissance – CHIKAMATSU MONZAEMON (1653-1725)". 14.11.2016.

http://www.washburn.edu/reference/bridge24/Chickamatsu.html Ecyclopedia.com. "Chikamatsu Monzaemon". 14.11.2016.

http://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/asian-literature-biographies/monzaemon-chikamatsu New World Encyclopedia. "Chikamatsu Monzaemon". 14. 11. 2016.

http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Chikamatsu_Monzaemon Yarukifinder. 「虚実皮膜論」の現代語訳（口語訳）. 14.11.2016.

http://text.yarukifinder.com/kobun/4453

ЛИТЕРАТУРЕН ПОРТРЕТ НА УЕДА АКИНАРИ. *УГЕЦУ МОНОГАТАРИ*

Паулина Царкова
Специалност Японистика, III курс

Угецу Моногатари„Разкази на бледата луна след дъжд“ е сред най-значимите произведение на писателя Уеда Акинари. Той твори през периода Едо както проза, така и лирика. Угецу Моногатари е сборник, съдържащ девет свръхестествени разказа на различни теми: любов, приятелство, предателство, измама. Издадени са след като авторът им претърпява лична трагедия, но не е ясно дали именно тя го е мотивирала да твори в тази насока. Едно обаче е ясно – Угецу Моногатари е безспорна класика в японската литература и е признато за едно от най-значимите произведения от перода Едо.

За автора

Уеда Акинари 上田秋成, авторът на„Разкази на бледата луна след дъжд“ У*гецу Моногатари* 雨月物語 е роден в Осака през 1734 г. и е творческа фигура с уникален талант през осемнадесети век в Япония. Умира през 1809 г. в Киото. След пропадането на семейния бизнес, който той наследява, става лекар и практикува тази професия, докато едно младо момиче в грижите му не умира и решава да се откаже от медицината. Изучава и пише *хайкай* и *вака* поезия и взима участие в съживяването на японската наука и литература в края на осемнадесети век. Предговорът му към Угецу Моногатари датира от 1768, но книгата е публикувана едва през 1776, съвместно в Киото и Осака, и вероятно Акинари завършва крайната версия на произведението по това време.

Чрез своето практикуване на хайкай 俳諧 поезия той възприема *бунджин* 文人 (литератора) или твореца като преводач на традицията, чиито естетически ценности превъзхождат светското. Също така, чрез своето изследване на *байхуа* 白話 фантастиката той намира модели на разказвателна структура и перспектива, които не само оформят собственото му творчество, но също така допринасят за развитието на *йомихон* 読本 основен повествователен стил на фантастиката през Едо.

Литературен портрет

Акинари първо пробива в литературните кръгове в късните си тийнейджърски години с името *Гъоен* 漁焉 пишейки хайкай поезия. Въпреки, че от научна гледна точчка се отнася по-сериозно към вака, голяма част от литературната му дейност се дължи на връзките му с поетичните кръгове в Камигата. Най-известната му връзка в света на хайкай е тази с Бусон. Тук не

става въпрос за близко лично приятелство, а по-скоро за чувство на взаимно възхищение.

Първите му публикувани стихове се появяват през 1755 г., но тяхното качество и място в колекциите сочи, че по това време вече се е класирал доста високо сред литературните групи, което означава, че най-вероятно е започнал да се занимава с поезия няколко години по-рано.

В началото на трийсетте си години той написва две колекции от хумористични истории за средната класа, които се продават добре след появата си. Те дължат малко на китайските модели и много на укийо-дзоши (книги на плаващия свят) традицията от края на седемнадесети и началото на осемнадесети век, със своето типично безгрижно, сатирично отношение към слабостите на обикновените хора. В началото на 1766 публикува колекция от истории на име *Шодкикимимисекендзару* 諸道聴耳世間猿 (Светски маймун, който чува всичко). Подобна творба *Секентекакекатаги* 世間妾形気 (Характери на Светски любовници, 1767) се появява само година по-късно. И двете могат да бъдат класифицирани като *катагимоно* 気質物 (под-жанр на *укийо-дзоши* 浮世草子, който дълго е бил водещ жанр в популярна литература) и сега се смятат за последните значителни укийо-дзоши. Не е изненадващо, че Акинари избра този стил за своя литературен дебют, тъй като израсва в града, където укийо-дзоши се заражда и процъфтява, а е и част от обществото, които такива произведения изобразяват.

Постепенно обаче се насочва далеч от популярната литература към по-сериозни занимания. Разкази на бледата луна след дъжд е опитът му да пресъздаде красотата на японската класическа литература в съвременната фантастика. След завършването на творбата той се концентрира върху изучаването на старите шедьоври и писане на коментари върху тях.

През 1779 написва кратко проучване на *Генджи Моногатари*, озаглавено *Нубатамаиомаки* ぬば玉の巻 („Свитък на черния скъпоценен камък“) под псевдонима *Мучо:* 無腸.

Също съставя няколко сборника. Един от тях е *Какидзомекигенкай* 書初機嫌海 (Новогодишна калиграфия и море от променящи се чувства) от 1787.

Неговите изследвания го въвличат и в известен научен дебат, който продължава няколко години и по различни теми с най-известния учен на Национално Изучаване *Мотоори Норинага* 本居宣長 (1730-1801) – конфликт, който Блейк Морган Иънг характеризира като„сблъсък между сляпата вяра на провинционалиста и критичния скептицизъм на градския жител“ (стр.145).

През 1790 бива съставен *Какайка* 呵刈葭 (някои придават тези символи четенето *Ашикарийоши*) (Апострофиране на резачката на тръстика); летопис за полемиката му с Норинага.

През 1794 публикува *Ман›ьо:шю:кайсецу*, 万葉集解説 кратко проучване на древната антология, а през 1800 г. започва цялостен коментар на Ман›ьо:шю:, които, обаче, оставя незавършен.

Личната му колекция от вака, *Акинокумо* 秋の雲 (есенни облаци), е завършена през 1807.

През 1808 Акинари завършва сборника, озаглавен *Тандайшо:шинроку* 胆大小心録 (Хроики на Дързост и Плахост).

По-краткотрайните му емоционални впечатления са записани в *Фумихо:гу:* 文反古 (Литературни бележки) – колекция от неговите писма, също публикувана през 1808 г.

Социалните му нагласи могат да бъдат открити в другия му сборник на име *Кусе Моногатари* 癇癖談 (Холерични приказки), чието заглавие пародира *Исе Моногатари*. Представлява сатира, написана на стари години и публикувана посмъртно през 1822.

„В своите писания, както и в личния си живот, той беше сам, гордо независим. Черпеше вдъхновение от много източници, но отказваше да се придържа към един учител или училище, и въпреки че е повлиял на поколения млади писатели, няма такива, които могат да се нарекат негови ученици. В страна, в която хората традиционно намират своята идентичност в рамките на своето обкръжение, Акинари до края ревностно остава индивидуалист.“ (Иънг 1976, стр. 3).

Кокугаку

Уеда Акинари е също сериозен учен на *кокугаку* 国学, или Националното изучаване. От особено значение за него е естеството на *ками* – техните етики (ако има такива) и как тези етики отразяват познавателното естество на самите същества. В епоха, когато естеството на ками се обсъжда от редица кокугаку учени, включително Мотоори Норинага, Акинари е един глас в тълпата, но неговите идеи по този въпрос ясно се различават от тези на обкръжаващите го. Той се съгласява с тях, че конфуцианските и будистките учени грешат, като налагат своята философска етична рамка върху измерението на ками, тъй като според него ками не съответства на такава нормативна структура. Той също така обаче свързва ками с така наречените животински духове – лисици, язовци и други подобни животни, на които в японския фолклор се приписват свръхестествени сили. Той твърди, че ками и животинските духове са поведенчески еднакви; и двете се характеризират с неспособност да разграничат морално правилното от грешното.

Основната цел на кокугаку изследванията е да се възстанови езиковият произход на японския. Това изследване е експериментално дотолкова, доколкото се основава на наблюдения на езиковите промени с течение на времето. И все пак в основата на проекта на кокугаку е предположението, че някога е имало езиков „златен век“, който се е характеризирал с абсолютно единство или съответствие между думите и обектите, мислите и действията, които те са означавали. В този митичен свят несъвместими езикови полярности като изкуство и природа, интуитивно и рационално, просто и

изтънчено, човешко и свръхчовешко не са били познати. Това единство е било разрушено с течение на времето, както и оригиналните значенията на думите са били забравени. Кокугаку изследванията целят да се движат помежду и да съгласуват интелектуалните полюси, създадени от това, което се възприема като поквара на езика (Уошбърн).

Акинари пише Угецу Моногатари в период в живота си, когато е зает с различни интереси. Чрез контакта си с кокугаку той започва да споделя предположението за значението на езика като средство за разбиране и до известна степен за възстановяване на идеализираното минало.

Репутацията на Уеда Акинари в японската литературна история днес се дължи почти изцяло на гения му като писател на къси разкази – особено на Угецу Моногатари.

Колекцията е призната за класика в японската литература почти от момента на публикуването ѝ. Японските учени я считат, заедно с Генджи Моногатари и историите на *Ихара Сайкаку*, за едно от най-добрите художествени произведения в традиционната японска литература (Чеймбърс).

Произведението е хвалено за красотата на своя прозаичен стил, внимателния начин, по който етични или естетически аргументи са вплетени в историите и изтънчеността на гледните точки в разказите.

Историите за мистерии може да са сред най-малко вероятните в фикцията да се ползват със статут на литературна класика. Влиянието на сюжета е толкова поразително, че веднъж прочетени, не са способни да предизвикат препрочитане, както например романът„Гордост и Предразсъдъци“ би могъл със своите значителни нива на ирония. Готическото чувство на удоволствие от ужаса в една история може да придаде артистичност на една мистична история, но това може да избледнее на второ четене, дори и за един разказ, така майсторски конструиран като„Падането на домът на Ъшър“ от Едгар Алън По (Араки).

Свързването на личността на Акинари с успеха на неговите разкази е отдавна стандартизиран подход в изучаването на Угецу Моногатари. Твърди се, че приказките са словесни разширения на психологическите дейности на автора, или че вярата на Акинари в свръхестественото или неговата меланхолична, човеконенавистна природа му дават възможност да пише майсторски истории за мистерия и напрежение. Това може би напомня за подобни асоциации, направени между странностите на автор и очевидната му склонност към мрачни теми – по-специално за По, който е литературен майстор. Този критичен подход е въплътен в забележка от *Шигетомо Ки*, който се позовава на финалната сцена, изобразена в разказа *“Кибицунокама“* (Гадателския котел на Кибицу):

„Как е възможно някой да смогне да изобрази мистериозното така великолепно? И все пак Акинари е успял. Тъй като това не може да се обясни единствено от гледна точка на техниката, къде можем да намерим обясне-

ние? С оглед на наличието на мистериозни, призрачни, и душевни елементи в неговия живот – живот утвърден от неговата вяра в свръхестественото не би ли било разумно да се сметне това за проявление на обширната му фантазия? Не можем ли да го разглеждаме като разбулване на най-страшната сцена, която е бил способен да си представи – една сцена, която, в момента на фантазиране, го е развълнувала с ужас? Ако допуснем това, то ще трябва да признаем, че само човек като него, който е живял в фантазия, е бил способен да го направи.“ (Шигетомо Ки 重友毅, *Угецу Моногатари но кенкю:* 雨月物語の研究 (Киото, 1946, стр. 47-48).

Въпреки че причините на Акинари да пише истории за свръхестественото надали ще могат да бъдат определени напълно, логично е да се смята, че той споделя привидно всеобщото предпочитание да се използват такива разкази като риторични средства за изразяване на специфичните цели на литературната му идеология.

Заглавието на творбата Угецу Моногатари идва от израза„бледа луна след дъжд“ в предговора. То намеква за пиесата на *Но*„Угецу“, в която се появява *Сайгьо:*, както и в„*Ширамине“*, и в която дъждът и луната са централни образи.

Произведението се състои от девет разказа, разделени в пет книги:

❖ Първа книга

„Ширамине“ (Белият връх)

„Кикуканочигири“ (Хризантемена клетва)

❖ Втора книга

„Асаджигаядо“ (Къща от тръстика)

„Муо:норигьо:“ (Шаранът на мечтите ми)

❖ Трета Книга

„Бупро:со:“ (Птицата на Трите Скъпоценности)

„Кибицунокама“ (Гадателския котел на Кибицу)

❖ Четвърта книга

„Джасейноин“ (Похотта на Змията)

❖ Пета книга

„Аодзукин“ (Синята забрадка)

“Химпукурон“ (За бедността и богатството)

Етичните проблеми са в центъра и на деветте разказа, тъй като престъпването на моралния кодекс или в някои случаи стриктното придържане към правилата на поведение, създават възможност за свръхестествена среща. Акинари обаче използва своите етични доводи с цел повествователна функция. В някои случаи ги използва, за да помогне да създаде напрежение или изненада, а в други случаи моралният елемент от историята осигурява средствата, чрез които Акинари може да поднесе своето становище. Във

всички истории моралните опасения се превръщат в елементи, които не дават дидактическо изявление, а естетически ефект.

Датиране на творбата

Предговорът на сборника с разкази е датиран 1768, а антологията е публикувана осем години по-късно през 1776 г. По-малко скептично настроените сред литературните историци приемат датата в предговора, като и някои други, чисто от неприязън към спекулации. Повечето други, обаче, са на мнение, че или разказите са съставени малко преди публикуването им през 1776 година или че, ако са били изготвени през 1768 година, са били значително преработени през междинния период от осем години.

Точното датиране остава от решаващо значение за тези, чиито тълкувания на Угецу Моногатари са били повлияни от биографично предположение: че авторът не е разполагал с ръкописа в окончателния му вид, до след деня, в който неговия дом и бизнес са унищожени от пожар (през 1771 година). Внезапно откъснат от обичайните си богатство и свободно време, Акинари изпада в дълбочината на отчаянието и тъмнината. Както социологическият му облик, така и психологическото състояние му отбелязват драматични промени и последвалата меланхолия и горчивина си проправят път в съдържанието на Угецу Моногатари. Така се аргументират тези, в полза на по-късното датиране.

Вниманието на изследователите на Акинари обаче, бива насочено към едно печатно съобщение, което през първия месец на 1771 година известява скоро предстоящото издаване на Угецу Моногатари. Това внася нова информация, че ръкописът може да е бил готов за печат преди Акинари да загуби дома и източника си на доходи. Липсва информация за това какви причини водят до забавянето от пет години преди разказите в крайна сметка да бъдат публикувани през 1776 година и е възможно твърдението, че мрачната меланхолия на тогава съкрушения Акинари става източник на литературно вдъхновение да продължи да стои на дневен ред.

Китайско влияние върху произведението

Имайки предвид разнообразието от материали, които Уеда Акинари ползва, едва ли е изненадващо, че езикът и наративните техники в Угецу Моногатари са с хибриден характер. Именно китайската народна белетристика обаче осигурява първичните модели за разказвателната форма, която изразява естетическата му идеология. Поради значителното му ползване на модели, историите в Угецу Моногатари са наричани *хон›аншьо:сецу* 翻案小説, или адаптирани разкази. Използването на чужди материали изглежда странно в светлината на традиционалистките наклонности на кокугаку, но тъй като въпросите на литературната практика и риторичната условност се считат за отделни от по-големите етични грижи, е вероятно, че Акинари

не забелязва никакво противоречие в адаптирането на китайската народна белетристика. Във всеки случай неговата представа за изкуството като преводач на традицията означава, че той се чувства свободен да използва китайски модели за собствени цели.

Влиянието на китайската литература върху повествователния избор на Акинари се открива не само в отделните елементи, които той заема, но също така и в общото схващане, което въвежда в художествената проза. Неговият метод за адаптация не е сляпо придържане към модели, а е оформен както от силното осъзнаване на неговата литературна традиция така и от чувството за необходимост да измени тази традиция. В основата на работата му лежи критичното разграничение между класическите и народните стилове. Класическите изразни средства осигуряват начин да се позове на авторитета на миналото и да постави разговорното в рамките на традиционния контекст. Народните изразни средства осигуряват начин за създаване на варианти на класическите изразни средства и за поставяне на старото в нов контекст.

Изборът на свръхестественото повествование за Угецу Моногатари отразява както литературния престиж на китайската белетристика така и нейната идеологическа функция. Този избор на свой ред помага да се проправи пътя за развитието на един от най-важните повествователни жанрове на втората половина на периода Едо – йомихон.

За разказите

Ширамине

Първият разказ в Угецу Моногатари е Ширамине 白峯(Белият връх) и носи името на планина в Шикоку. Историята е преразказ на историческите събития от дванадесети век в Япония от гледна точка на духа на император *Сутоку* 崇徳 и разкрива, че превратностите по онова време са в резултат от проклятието на заточения бивш император. Ширамине дължи много на структурата *джохакю:* 序破急 на Но, специално на пиесата *Мацуяма Тенгу* 松山天狗. Встъпителният опис на пътуването, в който обилно е използвано *утамакура* 歌枕, разказва за пътешествието на поета Сайгьо: 西行 и много прилича на пролога, който въвежда *ваки* 脇 второстепенния герой в Но. Последван е от появата на призрака на Сутоку, чиято роля е като тази на *шите* 仕手 основната фигура в Но. Истинската самоличност или целта на шите се разкрива по време на неговото/нейното обяснение, в което е преразказана история, добре позната на публиката. След като истинската самоличност или цел на шите е установена се разкрива и истинската форма на шите. Ширамине следва този модел, защото след като Сутоку обяснява причините за недоволството си, той се превръща в император демон. Яростта на призрака на Сутоку към края на историята съответства на последния див танц, който е част от края на Но, с който шите си тръгва, оставяйки ваки да се моли за своето спасение.

Открай докрай в Ширамине ходът на историята заема второ място след хода на езика – интерпретацията. Разказвателната функция на Сайгьо: като на наблюдател-поет е преобразувана от вмъкването на нов тип общуване в повествованието – този на *кокугакуша* 国学者.

Кикуканочигири

Подобен тип повествователно преобразуване се случва във втория разказ на произведението Кикуканочигири 菊花の約„хризантемена клетва“. Основен източник е историята *Фан Дзюцин дзи шу съ шън дзяо* 范巨卿雞黍死生交 “Фан Дзюцин: храна от пилешко и просо, приятелство на живот и смърт“, от антологията *Ю шъ мин йен* 喻世明言 “Ясни думи, които да озарят света“, съставен от *Фън Мънлун* 馮夢龍 (1574-1646 г.). Китайската приказка разказва за образцовото приятелство между *Фан Дзюцин* 范巨卿 и *Джан Шао* 張劭. Акинари разработва тази приказка за лоялност чрез въвеждане на отмъщение в сюжета, което е оправдано и подпомогнато от кокугаку аргументацията.

Приказката модел дълбоко оформя езика и структурата на разказа. Историята на Фан Дзюцин започва със стихотворение, което Акинари използва като повествователна експозиционна рамка в встъпителните си редове.

Фактът, че Акинари използва толкова видно китайския си източник като начин за рамкиране навежда на мисълта, че той се интересува най-вече от идеала за приятелство и с изключение на добавянето на исторически детайли с цел усвояване на разказа, Кикуканочигири не доразвива значително основната история. Въпреки това, развива повествователната структура. Версията на Акинари създава по-голямо напрежение и удивление и по този начин има по-драматичен ефект. Постига това чрез използването на езика и чрез вмъкването на на идеята за отмъщение в последния момент. Акинари и заема и разширява детайлите на приказката. По-специално епизодът на деня, в който *Самон* чака завръщането на приятеля си, е значително по-дълъг, отколкото във версията на Фенг и чувството за нетърпение е по-осезаемо. Самон прави своите приготовления и уверява майка си, че *Соемон* ще удържи на думата си. На повторението и еднообразието на действията му се поставя допълнителен акцент чрез сцените, които наблюдава на улицата пред вратата си.

Това подробно описание протаква историята, забавяйки развръзката на сюжета. Езикът е разговорно изразно средство на укийо-дзоши, жанр, с който Акинари е добре запознат. Той служи за осигуряване на познания, обикновен контекст на разказа и за да създаде вид основа, която подчертава решаващия момент в историята, а именно призрачната среща, която след това е описана с различен език. В историята на Фън, Джан е изобразен на портата чакайки пристигането на приятеля си.

Акинари остава верен на своя модел в изобразяването на Самон, който

чака Соемон, но разширява картината, добавяйки детайли, които създават още по-напрегната атмосфера.

Звуците на воя на кучето и на вълните и светлината на луната служат за повишаване на чувството за самота в съзнанието на Самон. Образът на Луната, която внушава самота е доста износено поетично хрумване и споменаването на звука на вълните е препратка към главата *Сума* 須磨 в Генджи Моногатари. Контрастът в езика повишава настроението на историята и служи като встъпление към момента, когато Самон накрая се отказва. Неговото разочарование изглежда потвърждава, че Соемон е един от тези непостоянни приятели, за които се предупреждава в началото. Обаче точно когато чувството на откъснатост и разочарование на Самон се потвърждава, се появява Соемон и точно когато той се чувства щастлив, че първоначалната му вяра в приятеля му е оправдана, Самон научава истината. Нито той, нито пък читателя знае дали Соемон е истински приятел, докато не се появява призрака. Предупреждението за непостоянни хора, представено в началото на разказа поражда подозрение, че може би Соемон няма да спази обещанието си. Моралният урок, който рамкира историята не губи своята валидност, но се трансформира от напрежението на контрастиращите стилове на езика в повествователен елемент, който добавя значително към настроението. Тази трансформация се пренася още по-далеч в последната част от разказа, когато се въвежда езикът на кокугаку.

Асаджигаядо

В цялото произведение Угецу Моногатари силата на изкуството и литературата е тясно свързана със свръхестественото, с твореца, който действа като посредник между свръхестественото и обикновеното. Например, в Ширамине и Кикуканочигири призрачните срещи са започнати от действията на героите, които са свързани с изкуството или с науката. Третият разказ в произведението – Асаджигаядо 浅茅が宿, представя подобно преплитане, като набляга на красотата на изобразения морален идеал, а именно любящата преданост и женствената благочестивост на героинята *Мияги* 宮木. Мияги е оставена от младия си съпруг, *Кацухиро:* 勝四郎, когато той отпътува за столицата, за да възстанови състоянието си. В продължение на седем години война и други обстоятелства му пречат да се завърне. Когато най-сетне се прибира той е изненадан да намери жена си все още жива. Той прекарва нощта с нея, само за да открие на следващия ден, че всъщност е спал до нея призрак.

Може би най-интересната страна на повествованието в този разказ е зависимостта от поетично загатване за стар мотив в японската литература – копнежът на изоставената жена. В разказа има множество примери за този намек. Заглавието идва от стихотворение в главата на Генджи Моногатари „*Кирицубо*“:

Кумо-но уе мо / Намида-ни куруру / Аки-но цуки / икаде сумуран / асаджифу-но ядо. (Замъглена от сълзите ми / тук в двореца, / как може да есенната луна / да ти се струва ясна / в една колиба сред заплетената тръстика).

По-конкретно двете стихотворения, които Акинари съставя за разказа, смъртното стихотворение на Мияги и плачът на Кацухиро: подчертават темата за копнежа. Нейното стихотворение е открито на гроба ѝ.

По-късно, когато Кацухиро: научава подробности за смъртта на жена си как е отблъсквала ухажори и е запазила предаността си до края на живота си, той е трогнат и съставя свое прощално стихотворение.

Стихотворението на Кацухиро: сравнява историята на скъпата му съпруга с разказа в Ман›ьо:шю: за една жена на име *Маманотегона* 手児奈 която се самоубива, когато не може да има мъжа, когото обича.

Разказът за призрци и мотивът за копнеещата, отдадена жена са събрани в едно почти перфектно цяло във варианта на Акинари. Има два основни източника за неговия сюжет. Първият е приказка от *Конджаку Моногатари* 今昔物語 Х*итоно цумашинитеночи мотоноотони аерукото* 人妻死後会旧夫語, която разказва за човек, който, уморен от бедния си живот в столицата, оставя съпругата си и намира работа и нова жена в провинцията. Години по-късно, връщайки се в столицата, намира къщата си разрушена, но първата му съпруга все още е там и го чака.Тя на момента забрави негодуванието си – действие, което Мияги повтаря – и той прекарва нощта с нея но на следващата сутрин направи шокиращо откритие, че прегръща труп. Вторият модел е китайска приказка на име *Ай цин джуан* 愛卿傳, от Дзиен дън син хуа 剪灯新話 (1378 г.), сборник от истории за призраци, съставен от *Цю йоу* 瞿佑. Ай цин е красива, образована куртизанка, опитна в поезията. Подобно на Мияги, тя е изключително отдадена съпруга, която е изоставена, когато съпругът ѝ отива в столицата. Вместо да се отдаде на ласките на друг мъж тя се самоубива. Когато съпругът ѝ *Джао* 趙 най-накрая се завръща, погребва Ай цин до майка си и след десет дни на молитва духът ѝ му се явява. Тя му благодари, че я е взел за жена и я е спасил от куртизанския живот, а той ѝ благодаря за преданата ѝ любов.

Акинари заимства два забележителни елемента. Първо, той запазва елемента на изненадата от историята от Конджаку. Асаджигаядо е структурирана така, че съдбата на Мияги остава несигурна. Кацухиро действа като очи и уши на читателя, за да разгадае нейната история. Неговото откритие е откритие и на читателя, въпреки че загатващия характер на текста поражда подозрението, че Мияги е призрак, като постоянно разполага историята в рамките на традиционните приказки за любов-копнеж и навестяване. Вторият елемент е приликата между Ай цин и Мияги като поети. И двете са образци на безвъзвратна любов и преданост и това качество се проявява чрез литературните им способности. Заемането и намеците в разказа създават контекст, в който мистериозната, лирична красота на Мияги, която е едновременно етичен и художествен идеал, може да бъде изразена.

Муо:норигьо:

Друг пример в Угецу Моногатари където връзката между творец и свръхестествено играе важна роля е предоставен от разказа Муо:норигьо: 夢応の鯉魚. Няма друг разказ в произведението, които да възпроизвежда толкова дословно детайлите от източниците, които адаптира. Най-непосредствен източник за Акинари вероятно е разказ, озаглавен *Сюе лу фу шъ ю фу джън Сиен* 薛録服事魚服証仙„Архивистът Сиен се превръща в риба и доказва чудото“, от антологията на Фън Син шъ хън йен 醒世恒言. Тя на свой ред се основава на една приказка от *Тан, Тайпин гуандзи* 太平広記, озаглавена *Сюе Уей* 薛偉 на името на героя. Акинари обаче променя разказа чрез портрета на своя герой, *Ко:ги* 興義. Историята се развива в периода Енчо, 923-931. Ко:ги е свещеник в Миидера, а също и художник, чиито талант е широко признат. Рисува само риба и често ходи до езерото Бива, за да наблюдава и скицира и да плаща на рибарите, да пуснат рибата, която са хванали.. Една година Ко:ги се разболява сериозно и духът му се отделя от тялото му.

Поради голямата заслуга, която е натрупал спасявайки живи същества, богът на морето сбъдва желанието му и го превръща в шаран. Приключението му свършва, когато е хванат и изяден от приятели. След смъртта на рибата духът му се връща в тялото му и той се събужда. След това се възстановява и живее до дълбока старост. Когато наближава сетният му час, взема многобройните си картини на шарани и ги хвърля в езерото. Шараните от картините му оживяват и изскачат от платната си във водата. Ко:ги успява да разбие разграничението между изкуство и реалност, така че нарисуваните от него риби да могат да отплават от платното в природата. Чудотворното преобразяване изобразено в историята е това, постигнато от художника. Чрез изместване на акцента от частта с повествователна истинност, отразена в моделите чрез използването на косвени данни, които да докажат правдоподобността на изключителното преживяване, към артистичния дух, който вдъхва живот на историята, в разказа си„Шаранът на мечтите ми“ Акинари създава метафора за хода на изкуството (Уошбърн).

Буппо:со:

Петият разказ в произведението Буппо:со: 仏法僧„Птицата на Трите съкровища“, ясно разкрива своята връзка с кокугаку чрез филологическия спор, който е централната сцена на разказа.

Заглавието идва от повика на птица, който звучи като„буппан“ или будистка дхарма; или„буппо:со:“ – Буда 仏, неговото учение 法 и последователите му 僧, които съставят трите съкровища (скъпоценни камъни) на будизма (Чеймбърс).

Мудзен 夢然 е поет, който пише хайкай и със сина му се качват на планината Ко:я да отдадат чест и решават да прекарат нощта там в молитви и медитация. През нощта те чуват гласа на буппо:со:, птица, чийто вик се

асоциира с трите съкровища на будизма. Мудзен приема това като благ знак и рецитира две стихотворения за здраве на сина си: *канши* 漢詩 от *Ку:кай* 空海 и вака от *Фудживара Мицутоши* 藤原光俊. След това той се вдъхновява да сътвори свой стих, който пише в седемнадесет срички – хайкай.

Тази поредица от стихотворения прави благоприятни събитията за срещата на двамата мъже с призраците на *Тойотоми Хидецугу* 豊臣秀次 (1568-1595) и неговата свита. Подобно на призрака на император Сутоку, духът на Хидецугу е гневен. Призракът на Хидецугу призовава *Сатомура Джо:ха* 里村紹巴 (1524-1602), който е известен майстор на ренга и му задава въпроси за случки от миналото. Отговорите на Джо:ха печелят похвала от благородника. Дейностите на призрачната свита се извършват на езика на филолозите учени. Както в Ширамине и Кикука-но Чигири, съществува силна връзка между този език и появата на свръхестественото.

Диалогът продължава и в края му Мудзен е подтикнат от Джо:ха да рецитира стихотворението, което е съставил по-рано тази вечер. Назовавайки всеки един от призраците, Джо:ха казва на Мудзен, че на него и на сина му син е била предоставена прекрасна публика.

Оформлението на разказа за призрачната среща, подтикната от земната привързаност на Хидецугу, отразява историческото осъзнаване на реда и езика на стихотворенията, рецитирани по-рано от Мудзен на сина му. Последователността се движи от сериозността на канши от Ку:кай към класическата вака и след това към съвременната строфа на Мудзен, която се стреми да повтори своите древни модели. В рамките на този поетичен контекст доводите на Джо:ха не са празни занимания, а са важен елемент, който обединява различните части на разказа – поезията, обстановката, препратките към Ку:кай и към Хидецугу и ги свързва със света на хайкай на Мудзен. Фактът, че на Мудзен му е била предоставена прекрасна публика показва силата на неговото изкуство да призовава миналото по неговия начин в неговото време. Тази сила, която пренася поетичното минало в настоящето, също така помага да се създаде естетически ефект, подходящ за разказа, а именно чувството на ужас, което съпътства призрачната среща.

Кибицунокама

Друг пример за това как смесицата от техники, характерни за йомихон оформя разказа или по-скоро неговата перспектива, се открива в Кибицунокама 吉備津の釜, най-страховитият от деветте разказа. Това се разкрива чрез сравняването на разказа с първоначалния му модел *Мудан дъндзи* 牡丹灯記 от Дзиен дън син хуа 剪灯新話. Историята, развиваща се през 1360 г., е за човек на име *Цяо* 喬 чиято съпруга е починала наскоро и чийто живот става тежък. Една нощ красива жена, *Ли Цин* 麗卿, минава покрай портата му; Той я последва сякаш омагьосан и двамата си дават клетва.

Една вечер стар човек, който живее в съседство вижда двамата влюбени

или по-скоро как Цяо разговаря със скелет. На следващия ден той го предупреждава, но Цяо все пак отива да търси Ли Цин. В близкия храм той вижда ковчег, в който е изписано нейното име. Побягва отам и отива на гадател, който му дава амулет и му заръчва да избягва храма на всяка цена. Една нощ обаче той се напива и, забравяйки предупреждението, минава пред храма, където се среща с Ли Цин, която го повлича в ковчега си. На следващата сутрин старецът отива да търси Цяо и намира тялото му. След това призраците им скитат в безлунни нощи, докато свещеник не ги прогонва.

Във варианта на Акинари се появява любовен триъгълник – неверен съпруг, предана съпруга и красива куртизанка типичен за драмите през периода Едо. Подобно на Кикуканочигири присъства композиционна рамка – афоризъм от У дза дзу 五雑俎:„Ревнивата жена е трудна за контролиране, но когато остареш, тогава ще оцениш стойността ѝ.“. В този случай разказвачът противоречи на този афоризъм, с цел да въведе своите идеи за мъжката добродетел. Също така използва елемент от Асаджигаядо, този за неспокойния дух на изоставената жена.

Кибицунокама разказва историята на *Шьо:таро:* 正太郎 чиито родители му уговарят брак с *Исора* 磯良, прекрасна, предана жена. Въпреки, че пророкът на светилището Кибицу – пеещ котел – предупреждава за съюза, бракът все пак става факт. Пророчеството се сбъдва, когато Шьотаро се сприятелява с проститутка на име *Соде* 袖. Соде е обладана и убита от живия ревнив дух на Исора, като самата тя умира скоро след това.

И Шьотаро и Цяо си навличат гнева на женски духове чрез престъпване на техните клетви. Шьотаро обаче е виновен за създаването на призрака на Исора и първоначалната му роля е малко по-пасивна. Този разлика подготвя за развитието на разказа. Творческата промяна в Кибицунокама е фокусът върху процеса на лирическа трансформация на Шьотаро, която се разкрива от променящите се гледни точки в текста. До изоставянето на Исора от Шьотаро историята е разказана от странична гледна точка. След съдбоносната случка, в разказа перспективата се измества към Шьотаро. Промяната е подобна на тази в Асаджигаядо, където историята на Мияги остава на заден план, за да се проследи тази на Кацухиро:, който след това завършва историята на жена си.

Шьотаро посещава гроба на Соде всяка вечер, докато една нощ не среща почернена жена, която му казва, че красива вдовица живее в колиба наблизо. Шотаро отива да посети жената и наднича в дома ѝ.

Обстановката и откраднатия поглед *каимами* 垣間見 напомнят за началото на много литературни любовни афери. Шьотаро наистина предусеща романтична среща, изобразен в стаята, където жената чака. Вместо това той се изправя пред призрака на Исора, чието бледо лице, хлътнали очи, и синкави, мършави ръце са толкова ужасяващи, че той припада. На следващата сутрин Шьотаро търси помощта на известен гадател, който изчислява, че,

тъй като духовете се скитат по земята в продължение на четиридесет и девет дни след смъртта, опасността ще продължи още четиридесет и два дни. Той изписва древни китайски йероглифи върху тялото на Шьотаро и му дава специални амулети. Тази нощ се призракът на Исора се появява, но е прогонен от талисманите. Това продължава в продължение на четиридесет и един дни. Последната вечер след часове чакане нощното небе изглежда изсветлява. Закъсняла луна измамва Шьотаро и той бива убит от призрака.

Сменянето на гледните точки е съществен елемент в Кибицунокама. Първоначално симпатията е към Исора, но след като тя губи своите човешки качества, се пренасочва към съпруга ѝ. Това не означава, че героят му по някакъв начин е оправдан, а че с представянето на нещата през неговата гледна точка читателят инстинктивно споделя неговия ужас и тревога и въпросът за неговата морална вина отстъпва пред майсторството на свръхестествения разказ.

Джасейноин

Най-голям акцент върху техниката на сменяне на перспективата като средство за свързване на обикновеното със свръхестественото е поставен в Джасейноин 蛇 性の婬. Това е най-дългият и сложен разказ, защото чрез използването на различни гледни точки повдига важни въпроси не само за достоверността на разказа, но и за контрола, който човек упражнява върху своя живот. Това развитие не е изцяло оригинално, тъй като дължината и сложността на разказа има много общо с качествата на основните му модели, историята *Бай няндзъ Юнджън Лейфън та* 白娘子氷鎮雷峯塔, от *Дзън шъ тун йен* 警世通言 на Фън и пиесата на Но *До:джо:джи* 道成寺.

Подобно на Асаджигаядо и Кибицунокама, Джасейноин изобразява вариант на мотива за копнежа на жената, като набляга на обсесивната природа на желанието, каквото жената-змия *Манаго* 真女子 изпитва към героя *Тойоо* 豊雄.

Тойоо е млад мъж, който няма практически умения, за да си изкарва прехраната. Баща му *Такесуке* 竹助 няма виски надежди за най-малкия си син и решава да остави нещата да следват своя курс, пренебрегвайки етичните си задължения, с надеждата, че синът му ще стане учен или свещеник. Това не само подготвя за последвалото, но също така намеква, че причината за събитията е свързана колкото с вътрешните качества на човешкия характер, толкова и с външното желание на Манаго. Аферата на Тойоо с Манаго започва, защото му липсва морална дисциплина, недостатък внушен от тревожните му сънища, в които той разиграва еротичните си желания за нея. Тази слабост води до загуба на контрол над живота му и заплашва да го унищожи. Разказът разкрива тази загуба на контрол чрез повторение на основния сюжет.

Тойоо излъган два пъти и почти разрушен от красотата на Манаго. Пър-

вият път, когато го изкушава, той се съгласява да обменят обети. В знак на благодарност тя му дарява ценен меч, който се оказва е бил откраднат. Тойоо почти не губи живота си, когато е арестуван за кражба и само изобличаването на Манаго като свръхестествено същество го спасява. Засрамен от поведението си, Тойоо се мести в дома на сестра си. Там той отново се среща с Манаго. Това, което следва е една забележителна сцена, силно повлияна от Бай няндзъ Юнджън Лейфън та, в която Манаго преобръща разказа. Тя първо убеждава Тойоо, че е наистина човек и той отново я обиква и по настояване на родните си обещава да се ожени за нея. Спасен е само благодарение на намесата на уважаван свещеник, който разпознава истинската змийска форма на Манаго. След този втори нещастен случай родителите на Тойоо се опитват да му помогнат с уреждането на желателен брак с жена на име *Томико* 富子. Точно когато той смята, че най-накрая е в безопасност, Манаго се появява за трети път като отмъстителен, ревнив дух, който обладава невястата му. Във всеки важен момент в историята, Тойоо е подмамен да приеме нещата такива, каквито са привидно, не такива, каквито всъщност са. Системата на отричането, която в началото е представена като истината води до изключително сложната структура на разказа. Първоначалната еротична фантазия на Тойоо се оказва алюзия, когато Манаго бива разобличена. След това тя интерпретира случилото се и дава изцяло нов прочит на събитията, превръщайки това, което Тойоо смята за истина в измислица. Тази история е опровергана, когато става ясно, че тя наистина е змия. С цел да се разбие модела на повторение Тойоо се жени за Томико, но това разбиване на омагьосания кръг се оказва фалшив завършек на историята, когато Манаго обладава годеницата му. Непрекъснатото използване на фалшиви следи и кулминации е отражение на психическото състояние на героя в структурата на разказа. Тъй като Тойоо търси истинската си същност и научава за проблема за разказаната истина Джасей-но Ин е построен така, че да създаде усещането за вманиаченост на Манаго и на безпомощност на Тойоо.

Аодзукин

В Аодзукин 青頭巾 е представен поредният ярък портрет на творец. Тази история наподобява кратките религиозни притчи в *сецува* 説話 сборници като *Нихон Рьо:ики* 日本霊異記 и Конджаку Моногатари и заимства елементи от два обичайни вида будистки сецува: чудотворните дела, извършени от свещеник и обяснението за основаването на даден храм. Разказът Аодзукин също е сравнително прост и това извиква в съзнанието идеята за сецува. Подобно на Муо:норигьо: присъства свръхестествена трансформация. В този случай обаче превръщането не е в резултат на святост, а на изгубване на душата и изпадане в демонично състояние.

Героят в разказа, свещеникът *Кайан Дзенджи* 快庵禅師, отива в село Томита на поклонение. Там той чува историята за местен свещеник, който

някога бил просветен човек, но се влюбил в младо момче. Вманиачението на свещеника било толкова голямо, че когато момчето умряло, той не се отказал от него. Не в състояние да понесе гледката на разпадащото се тяло, свещеникът полудял и изял трупа. Превърнал се в човекояден демон, който тероризирал околията. Чувайки тази история Кайан решава да се намеси, един вид да пренапише историята, за да спаси човека. Качва се на откъсната планина, където той се сблъсква със зловещ на вид свещеник, който го предупреждава да си върви преди да се стъмни. Въпреки зловещата обстановка, Кайан остава. Около полунощ, свещеникът-демон се появява отново, готова да погълне Кайан. Но добродетелта на Кайан го прави невидим за демона, който, след лудо търсене, рухва в градината. На следващата сутрин той установява, че Кайан е жив Буда, и иска да се научи от него пътя към спасението. Кайан му дава коан под формата на два стиха. Поставя синя забрадка, или аодзукин, на главата му – символ на свещенството *Со:до:* – и му заръчва да седи и да медитира върху смисъла на стиховете. Една година изминава и около Томита вече няма повече проблеми. Когато Кайан се завръща той намира свещеника все още там, мърморейки едва чуто. Разпознава коана и изисква отговор, удряйки на свещеника-демон по главата. Изведнъж тялото на свещеника и демоничната сила изчезват, оставяйки само скелет и синя забрадка. Славата на Кайан се разпространява, и той превръща храма в учреждение на Со:то:.

Химпукурон

Последният разказ в произведението Химпукурон 貧福論 е диалог за бедност и богатство, както подсказва и заглавието. Със своето пророчество за мир и благоденствие, които ще настъпят под мъдрото управление на режима Токугава, действа като епилог, както в хронологичен така и в идеологически смисъл. Разговорът играе важна роля в много от разказите, но обикновено диалозите се провеждат в рамките на по-широк контекст. В Химпукурон Акинари се обръща почти изцяло към езика на кокугаку като към свой литературен медиум в опит да издигне реториката на доводите до нивото на изкуството. От гледна точка на съвременните очаквания концепцията му за литературен език в този разказ е непозната и усилията му може да изглежда незадоволителни. Затова разказът трябва да се чете в контекста на езика на кокугаку.

Санаи е добър воин, но удоволствието, което му доставя броенето на злато отблъсква хората. Скъперническата му репутация се променя един ден, когато открива, че един от слугите му тайно е успял да спести един *кобан* 小判 – малко кюлче злато. Изключително доволен, че слугата е спестил повече, отколкото се очаква от него, Санаи го награждава с десет златни *рьо:* 両 и меч. В нощта на случката със слугата, Санаи е събуден от дребничък стар човек, който е духът на златото, което Санаи е успял да се натрупа. Доволен

от третирането на служителя, духът е дошъл да сподели мислите си. Диалогът им се състои от три части. В първата част духът хвали богатството. Във втората, Санаи защитава бедността. В последната част духът представя основния си аргумент, че натрупването на богатство, или неспособността да се направи това, нямат нищо общо с моралното поведение. Духът на богатство трябва да се уважава, защото е различен от духа на човека.

Героят на Акинари е базиран на истински войн, известен като *Окано Санаи* 岡野左内, който се е бил за *Гамо: Уджисато* 蒲生氏郷 (1556-1595) и за клана *Уесуги* 上杉. Появява се в редица книги, които са послужили като източници за Химпукурон.

Заключение

Малко са произведенията със свръхестествен характер, успели да се наредят сред народната класика и там, където редица творци са се провалили, Акинари е успял. Не е за подценяване фактът, че Угецу Моногатари е превеждано на английски – най-уеният език в света – цели пет пъти, като последният превод съвсем не е от отдавна. Това показва, че въпреки произведението да е на повече от 240 години, то не е загубило своята привлекателност и продължава да вълнува учените по света със непреходния си поглед върху проблеми, които са актуални и в наши дни.

Източници

Araki, James T. *A critical approach to the Ugetsu Monogatari.* Monumenta Nipponica Vol.22, No 1/2, pp.49-64. Sophia University Press.

Chambers, Anthony H. *Tales of Moonlight and Rain.* New York. Columbia University Press.

Fessler, Susanna. *The Nature of the Kami. Ueda Akinari and Tendai Shoshin Roku.* Monumenta Nipponica Vol.51, No 1, pp.1-15. Sophia University Press.

Washburn, Dennis. *Ghostwriters and Literary Haunts. Subordinating Ethics to Art in Ugetsu Monogatari.* Monumenta Nipponica Vol.45, No 1, pp.39-74. Sophia University Press.

Whitehouse, Wilfrid. *Ugetsu Monogatari. Tales of a Clouded Moon, by Ueda Akinari (1739-1809).* Monumenta Nipponica Vol.4, No 1, pp.166-191. Sophia University Press.

Young, Blake Morgan. *UEDA AKINARI (1734-1809): SCOLAR, POET, WRITER OF FICTION.* Vancouver. The University of British Columbia.

Zolbrod, Leon. *Ugetsu Monogatari. Tales of Moonlight and Rain. Ueda Akinari.* Turtle Publishing.

*Транслитерации от китайски език: Виктория Николова

МАЦУО БАШЬО: – ЖИТЕЙСКИ И ТВОРЧЕСКИ ПЪТ

Моника Хитова
Специалност Японистика, III курс

Целта на настоящата курсова работа е да се запознаем с основни факти от биографията на японския поет Мацуо Башьо: 松尾芭蕉 (1644-1694), които да ни послужат като основа за по-ясно разбиране на иначе загадъчните идеи зад едни от най-известните му творби.

Мацуо Башьо: е най-известният японски поет от периода Едо (1603-1868). Смятан е за най-великия майстор и създател на известната по цял свят стихотворна форма *хайку*, като по негово време жанрът е обозначаван като *хокку* 発句 или *хайкай* 俳諧.

Ще разгледаме някои от бележитите му произведения и ще споменем заглавията на негови самостоятелни творби и участие в сборници, което би могло да послужи за справки в бъдещи изследвания на японистиката в България.

Тъй като настоящата работа няма за цел да изяснява подробно значението на специфичните литературни термини, за улеснение ще си служим със съвременния термин *хайку*, когато става дума за жанра на стихотворенията на Башьо:. Въпреки това при поява на литературни термини ще се опитаме да ги разясним накратко, за да спестим допълнителни евентуални справки за читателя.

Преводите на *хайку* са работни и са направени от автора на настроящата курсова работа, освен в случаите, където е обозначен друг преводач.

Мацуо Башьо 松尾 芭蕉 е артистичният псевдоним на Мацуо Чю:емон Мунефуса 松尾 忠右衛門 宗房. Роден е през 1644 г. в провинция Ига, днес префектура Мие. Поетът най-вероятно е бил син на самурай от нисък ранг, като бащата е искал младият Мацуо Башьо: да последва същия път. Той е трето дете в семейството, а по-големият му брат и баща му са били преподаватели по калиграфия. Поради благоприятния си за времето социален статус Башьо: получава добро образование

Въпреки самурайското потекло, още като дете се увлича по поезията и става чирак на То:до: Йошитада 藤堂 良忠, популярен местен поет. Заедно пишели *хайкай но ренга* 俳諧の連歌, т.е. нанизани строфи от сатирична поезия. Тези творби започвали със строфа, в която стиховете са във формат на сричките 5-7-5 – именно тази първа строфа се наричала хокку 発句（начален стих), откъдето произлиза наименованието на по-късно създадения от Башьо: обособен жанр. През 1662 г., когато Башьо: бил на 18 г., е публикувано първото му стихотворение в сборник, а след две години – още две негови творби били поместени в компилация от стихове. По това време артистичният му псевдоним бил Со:бо: 宗房 (*он-* четене 音読み на йероглифите на малкото му име Мунефуса). В младежките си години Башьо: експериментира с различни похвати, като например по това време заедно с Йошитада и

други поети съчиняват *хякуин* 百韻 (*ренга* от 100 стиха. Младият поет е повлиян силно от школата Теймон貞門, в творчеството на която преобладава поезия, която се противопоставяла на познатите поетични норми в Япония, тъй като допускала употребата на разговорни изрази, вулгарни думи и се насърчавало използването на чуждици от китайски произход *канго* 漢語. Тези прояви на непристойно поведение в първите публикации на Башьо: се тълкуват като своеобразен бунт срещу модерното по това време маниерничене в жанра *хайкай*.

През 1666 г. Йошитада, приятелят и учител на Башьо:, починал и въпреки че остава без наставник, Башьо: окончателно решава да не поема по наследствения път на самурая и напуска дома си, започвайки пътешествие, по време на което остава сам с мислите и поезията си. За съвременниците и изследователите на Башьо: последващата една година от живота му е обвита в мистерия, като той самият не споменава почти нищо за събитията през този период. Сред твърденията му относно тази една година, прекарана в пътешествия, са например, че получил официален пост и владеел земя или че се бил отдал на страстите на хомосексуалната любов, като и в двете няма достатъчно достоверност, за да бъдат приети като факт. След края на това пътешествие Башьо: бил озадачен дали да се занимава професионално с поезия, имайки предвид презрението, с което се гледало на авторите на *хайкай но ренга* по това време.

В крайна сметка *Башьо:* решава да продължи с творенето на стихове и започва активна работа. От 1667 до 1671 г. участва със свои стихотворения в три антологии, а през ключовата за кариерата му 1672 г. е публикувана антологията貝おほひ (*Кай оои – „Игра с мидени черупки“*), в която той и други последователи на школата Тейкоку участвали със свои стихотворения. Същата година Башьо: се мести да живее в столицата Едо (дн. Токио) и продължава да учи и твори поезия.

В Едо бързо се адаптира и се включва в литературния кръг „Нихонбаши“, чиито членове се впечатлявали от простия, но оригинален стил на Башьо:. През 1674 г. официално е посветен в професията на автор на *хайкай* от учителя Китамура Кигин (1624–1705).

През следващата 1675 г. Башьо: е лично поканен от Нишияма Со:рин, основател на школата по хайкай Данрин, да се присъедини в нея. Заедно с другите поети в школата жънат големи творчески успехи, като Башьо: изпъква с таланта си сред другите и през 1680 г. вече под прозвището То:сей 桃青 преподава на двадесетима ученици, които се отнасят към него с огромна почит. През тази година пише едно от най-известните си *хайку*:

枯朶に烏のとまりけり秋の暮 (*карееда ни/ карасу но томарикери/ аки но куре – На гола клонка – кацнал гарван. Есенен сумрак*. (*Превод на Б. Е. Цигова*).

Към края на същата година *Башьо:* се премества да живее във Фукугава,

където търси спокойствие в желание да се дистанцира от шумния живот в столицата. Неговите ученици му построяват колиба и засадили в градината му бананово дърво (*башьо:* 芭蕉), откъдето произлиза новият му псевдоним. Башьо: изключително оценява този жест, но покрай реката виреело растението мискантус, което загрозявало дръвчето, и по този повод Башьо: пише следното *хайку*:

ばせを植ゑてまづ憎む荻の二葉哉 *(башьо: уете/ мадзу никуму оги но/ футаба кана – До банановото ми дръвче, първото, което ненавиждам – разпъпил мискантус*)

Насаме с мислите си, Башьо: постига многобройни творчески успехи, но въпреки тях изпитва душевни терзания, породени от самотата. Прибягва до *дзен* практики, които също не помагат срещу ежедневната му тъга. Последват трагедии в живота му – колибата му изгаря през 1682 г., а след още една година разбира, че майка му е починала. Междувременно живее у свой приятел. През 1684 г. учениците на Башьо: му построяват още една колиба и публикуват сборник, включващ негови и техни творби под заглавието **„***Минашигури“* 虚栗 – „Сбръчкани кестени“, но въпреки успеха на книгата, поетът все още не може да открие душевен мир и се отправя на пътешествие. От същата година е следното хайку:

野ざらしを心に風のしむ身哉 (*нодзараши о/ кокоро ни казе но/ шиму ми кана – Открито поле. Лют вятър пронизва душата ми*).

Тъй като тръгва по опасен и дълъг маршрут, първоначално Башьо: очаква по пътя да намери смъртта си, но постепенно душевното му състояние се подобрява. По време на пътуването се сприятелява с много и различни хора, което го прави по-екстровертен и го кара да получава вдъхновение извън самовглъбяването и личните си чувства. След това пътешествие в творчеството му все повече започват да присъстват природни елементи, а от хайку като следващото личат признаци на енергия и надежда:

馬をさへながむる雪の朝哉 (*Ума о сае/ нагамуру юки но/ ашита кана – Дори един кон улавя погледа ми в тази снежна утрин*)**.**

По пътя минава през планината Фуджи, Уено и Кьото, като междувременно се среща с поети, които желаят да станат негови последователи и го питат за съвети, а той ги поучава да се противопоставят на съвременния стил в поезията, което практикува самия той през целия си живот.

След около година, през 1685 г. Башьо: се завръща в Едо, където започва да пише хайку, вдъхновени от спомена за пътешествията.

年暮ぬ笠きて草鞋はきながら (*тоши курену/ каса ките вараджи/ хаки нагара – Мина година с шапка на глава и чехли на крака*).

Скоро отново с удоволствие започва преподавателска дейност и макар да живее спокоен и приятен живот в колибата си, тайно копнее за още едно пътешествие. Междувременно публикува *„Нодзараши кико:“* 野ざらし紀行 („Разкази от полята“) – сборник от *хайку*, написани по време на пътуването му.

През 1686 г. публикува най-известното си *хайку*, което веднага придобива голяма популярност.

古池や蛙飛びこむ水の音 (*фуруике я/ кавадзу тобикому/ мидзу но ото – Жаба скача в старо езеро – плясък във вода*).

Това хайку става толкова известно, че само след няколко месеца в колибата на Башьо: се събират най-бележитите поети от Едо, правят състезание за най-добро хайку на тема „жаби“ и най-добрите творби публикуват в сборника *„Кавадзу авасе“* (蛙合わせ *„Жабешко състезание“*). В това време поетът продължава да преподава и провежда съревнования сред местните поети. Последват две пътувания из провинцията, по време на които Башьо: сменя настроенията си на двете крайности. Едно от хумористичните *хайку* от този 1688 г. е следното:

いざさらば雪見にころぶ所迄 (*идза сараба/ юкими ни, коробу/ токоро маде – Хайде да излезем да се порадваме на снега... Докато се подхлъзнем)*

Друго *хайку* от същата година е на другата крайност, с меланхолично настроение:

草臥れて宿借るころや藤の花 (*кутабирете/ ядо кару коро я/ фуджи но хана – Изморен, търся подслон – ах, цветовете на глицинията!*)

Следващият ключов етап от живота и творчеството на Мацуо Башьо: започва с началото на пътешествието към северните провинции на остров Хоншю: през пролетта на 1689 г. заедно с неговия ученик Кавай Сора (河合 曾良). Башьо: подробно описва пътуването в един от шедьоврите на японската литература – „Оку но хосомичи“ (奥の細道 – *По пътя към дълбокия север*). Жанрът на творбата е хайбун (съчетание от *хайку* и проза), като представлява записки под формата на дневник и стихотворения. Самият Башьо: твърди, че всеки ден е пътешествие, а самото пътешествие е дом. Пътуването продължава 150 дена и почти 2 400-километровият маршрут преминава през Ивате, после към западния бряг на острова през Акита. След връщането си в Едо през 1691 г., Башьо: прекарва 5 години в преработка на записките си, преди бъдат публикувани през 1702 г. посмъртно.

Башьо: се установява в трета колиба, построена от учениците му, но в ежедневието си общува с други хора много повече, спрямо преди – дори за известно време в колибата му живеят племенникът му и негова приятелка. Междувременно поетът продължава да провежда състезания по *хайку* в дома си и да прекарва времето си в компанията да други писатели. Както този момент, отново се изолира от външния свят в продължение на няколко месеца и после отново търси контакт със своите колеги и приятели.

Последното пътешествие на Башьо: започва през 1694 г., като преминава през Уено, Кьото и приключва в Осака. Там се разболява от остра диария, придружена с тежко главоболие и треска. Последното си стихотворение пише по време на болестта си:

旅に病んで夢は枯野をかけ廻る (*таби ни янде/ юме ва карено о/ какеме-*

гуру – Разболях се на път и мечтите ми политат над сухите поля).

Състоянието му се влошава и няколко дена по-късно (28. ноември 1694 г.) умира. На смъртния му одър с него са няколко негови ученици. Тялото му е пренесено в храма Джошинджи в префектура Шига, а на погребението му присъстват над 300 души.

Заключение

Мацуо Башьо: остава познат в историята и световната литература с новаторския си подход към вече съществуващата поетична форма на *хокку* и благодарение на своя талант и оригиналността си успява да вкара нов смисъл в поезията в Япония не само през периода Едо, когато е живял, но създава стабилна творческа основа за бъдещите поколения поети. Той не просто се отърсва от тогавашните правила и догми за писане на поезия – Башьо: коренно променя съдържанието на познатите тогава тристишия *хокку*, в резултат на което установява нов по рода си жанр, наричан днес *хайку*.

Макар на пръв поглед създадените от Мацуо Башьо: *хайку* произведения да са плетеница от традиционните за жанра *киго* (季語 „сезонни думи“), *киреджи* (切れ字 „разрязващи думи“) и многобройни асоциации, които могат да бъдат тълувани по десетки начини, не трябва да се търси смисъл или реалност в думите, тъй като творбата *хайку* е своеобразно огледало на духовното състояние на автора. Доказателство за това твърдение можем да видим именно запознавайки се с факти от биографията на Башьо: и имайки предвид обстоятелствата, в които е живял по време на написването на съответните *хайку*. От своя страна сложната личност на поета, „разкъсана“ между двете крайности между меланхолията, интровертността и от друга страна вдъхновението и щастието, предразполага за полярните различия в тона на неговите *хайку* творби.

Несъмнено личността на Мацуо Башьо: и неговото творчество оставят незаличима следа в света на литературата, като това показа фактът, че векове след смъртта си оказва влияние не само на японските поети, но и творци и любители на *хайку* по целия свят.

Източници

Цигова Б. *Пътят на словото в Япония*. С., Изд. СУ „Св. Климент Охридски“. 2006
https://ja.wikipedia.org/wiki/松尾芭蕉#.E6.AD.BB.E5.8E.BB
https://en.wikipedia.org/wiki/Matsuo_Bashō
https://www.britannica.com/biography/Basho-Japanese-poet
Конрад Н. Й. *Японская литература от „Кодзики“ до Токутоми*. 1974.
Carter, Steven. *“On a Bare Branch: Bashō and the Haikai Profession”. Journal of the American Oriental Society*. 1997
Norman, Howard. *“On the Trail of a Ghost”. National Geographic*. February 2008

ТРАДИЦИОННИ ЯПОНСКИ ИЗКУСТВА, СВЪРЗАНИ С ДЗЕН

Деница Христова
Специалност Японистика, III-IV курс

Дзен[1] възниква в Китай по време на управлението на династията Тан (618-907), като корените му са свързани с индийската практика Дхяна – инструмент за постигане на самопознание чрез медитация. За първи път е структурирано от древно индуския мъдрец Бодхидхарма (на яп. – Дарума 達磨), заселил се в Китай през 6 век. Дзен учението е обвързано с Махаяна[2] традицията в будизма, като придава особено значение на осъзнаването и постигането на т. нар. Буда-придода или Будовост, чрез строг самоконтрол и различни медитативни техники.

Дзен започва да се пренася от Китай в Япония през 7 век, като пръв негов разпространител е монахът Дошьо, който започва да го изповядва сред последователите на школата Хоссо. В продължение на столетия, въпреки че Дзен съществува и се разпространява под формата на „екзотерично обучение“ в Япония, първата Дзен школа е създадена едва през 12 век, когато монахът Мьо:ан Ейсай 明菴栄西се завръща от Китай и създава школата Риндзай, прототип на китайската дзен школа Линдцзи. През 1215 г. До:ген Дзенджи 道元禅師, друг монах – последовател на будизма, основава дзен школата Со:то:. Двете школи се превръщат в основен инструмент за разпространението на Дзен в Япония и полагат здравите корени на това учение в японското съзнание и още повече – в традициите на японското изкуство. Дзен формира специфичния стремеж към простота и изчистени форми, характерен за японското изкуство. Именно в лоното на Дзен, изкуството в Япония придобива своя философски характер на *път* 道 – път към себе си и постигането на духовните истини. „ (...) Дзен учението като нова идеология, отхвърля сложните обреди и провъзгласява съзерцанието като основен волеви акт на самопознание, като единствен и в същото време достъпен за всички път към истината. С други думи, изкуството се свързва с „просветлението“, с озарението, с мига, в който то се случва в човешкото съзнание.“ (Цигова 2014:69).

Дзен и японската живопис

Една от най-ранните прояви на Дзен в японското изкуство е японската живопис с туш *суйбоку-га* 水墨画. Картините в този стил се наричат *суми-е* 墨絵, като техниката е развита в Китай по време на династията Сун (960-

[1] На китайски – чан.

[2] Малката колесница. Един от двата основни клона на будизма, обозначаващ тази негова форма, която се разпространява в Южна и Югоизточна Азия.

1274) и пренесена в Япония от дзен-будистки монаси през 14 век. Развитието на суйбоку-га достига своя апогей през периода Муромачи (1338-1573), с творчеството на майсторите Сешю: То:йо: 雪舟等楊 и Сессон 雪村Шу:кей.

Типично за Дзен-естетиката в японските изкуства, в живописта целта е даден обект да се изобрази не толкова в съответствие с неговите реални физически измерения, а по-скоро да бъде предадена истинската му Буда природа и същност. В този смисъл, суйбоку-га е експресионистичен тип изкуство, което улавя невидимото за очите. Дзен-философията, застъпена в този вид изкуство, личи в изчистения вид на цялостната композиция. Тушът се смесва с повече или по-малко вода, в зависимост от това към какъв тип светлосенки и нюансиране се стреми художникът, а промяната в натиска и замаха на четката създават усещане за обем. Основен обект на японската живопис са природните пейзажи, като в тях предният план се изобразява в по-тъмни тонове, а задният е загатнат в по-бледи и светли нюанси. Използва се японска хартия *ваши* 和紙 или коприна, а четките са сходни с тези, използвани в калиграфското изкуство, като тялото на четката е направено от бамбук, а върхът от животинска козина.

Един от първите майстори на картини суми-е е Джосецу 如拙 (1405-1496?), който твори през периода Муромачи. В творчеството си, той е силно повлиян от китайската сунска живопис. Най-известната му картина „Лов на риба с кратуна“ се съхранява в манастира Тайдзо-ин 退蔵院 в Киото, като част от културното богатство на Япония. Джосецу е наричан „бащата на японската живопис“, като заедно с монасите-художници Минчьо: 明兆 и Теншьо: Шю:бун 天章周文 осъществява приемствеността между китайската сунска живопис и японското суйбоку-га.

Друг майстор на суми-е с принос към неговото развитие е Сешю: То:йо:. Израснал и получил образованието си в лоното на Дзен-будистката школа Риндзай, творчеството на този художник е неразривно свързано с философията на Дзен. Най-известната творба на Сешю: се нарича *Сансуй Чо:кан* 山水長巻и представлява дълъг 50 метра свитък, изобразяващ четирите сезона. Стилът му е повлиян от китайската сунска живопис, но има собствен почерк, характеризиращ се с по-дълбоко контрастиране на светлосенките, както и полагане на по-тъмни и дебели щрихи в композицията на преден план. Сешю: също така употребява стила *хабоку* 破墨, при който се наслагват контрастни, наситени петна от туш и по-бледи, разводнени очертания. Това създава усещането за триизмерност и хармония на цялостното изображение. Класически пример за картина, издържана в стил хабоку, е „Пейзаж“ (1495).

Японската живопис суйбоку-га е едно от изкуствата, които най-ясно илюстрират Дзен-философията. Изчистените форми на суми-е обрисуват единствено същественото т.е., онова, което е важно, за да бъде опозната Буда-природата на обекта, а чрез нея – и на самия себе си.

Друга форма на японската живопис, която е изключително повлияна от Дзен-философията, е *дзенга* 禅画 (букв. дзен-картина). Дзен-га се развива през периода Едо и представлява рисунка с туш, придружена от калиграфски надпис, най-често под формата на кратка поема, свързана с ученията на Дзен и допълваща изображението. Стилът на изобразяване в дзен-га, подобно на суми-е, е семпъл и изчистен, като картините често са абстрактни. Обект на изображение би могъл да бъде всеки елемент от природния и физически свят, но особено популярни за дзен-картините са планината Фуджи, както и *енсо:* 円相. В дзен-будизма и изкуствата, свързани с него, енсо: представлява кръг, който се илюстрира чрез едно непрекъснато движение на четката. Кръгът символизира абсолютния миг на просветление, цикличността в природата, както и в човешкия живот, като същевременно е тясно свързан с будистката концепция *Му* 無 за нищотата и пустотата. Едно изображение на енсо: никога не може да бъде повторено – „(...) чрез съставянето на кръга авторът му визуализира своето *себе-осъзнаване* в един-единствен миг. (...) в следващият рисунък на енсо: човекът ще е в друго състояние на духа и самият момент на сътворяване ще е вече различен от преди“ (Цигова 2014:79).

Японските естетични концепции, застъпени в дзен-га, а и във всички останали форми на дзен изкуство, които тази курсова работа разглежда, са *ваби* 侘び и *саби* 寂. Тези традиционни форми на японската естетика са свързани с осъзнаването и приемането на преходността и несъвършенството като неизменна част от живота, а съответно и от изкуството. Ваби-саби залага на асиметрията, семплите форми и „икономията“, т.е. например в японската живопис, тя се изразява в икономия на изображението – не е задължително то да заема цялата картина или да е максимално сходно с обекта от реалността. Същественото е да бъде припозната и изобразена неговата истинска, природна същност, колкото и несъвършена да е тя.

Дзен и японското тристишие

Дзен-концепциите, свързани със съзерцанието като път към себепознание, намират отражение и в японското тристишие *хайку* 俳句 и неговата разновидност *сенрю:* 川柳. Хайку произлиза от поетичния жанр *ренга* 連歌 (букв. нанизани строфи). Тази стихотворна форма се състои от множество навързани петстишия *танка* 短歌 и е плод на групово творчество. За формирането на хайку като самостоятелна поетична форма, принос има Мацуо Башьо 松尾芭蕉 (1644-1694). Хайку е поезия, която е плод на съзерцание; на своеобразно сливане на индивида с околния свят. В този смисъл, тя е лишена от логически концепции, както диктува философията на дзен. „Чрез хайку не се търси никакъв образ. Отстранено е чувството, както и каквото и да било емоционално послание.“ (Цигова 2014:84).

Сенрю: е форма на японското тристишие, подобно на хайку в конструкцията си – състои се от три стиха с общо 17 мори. Но за разлика от хай-

ку, което би могло да се класифицира като природна лирика, тематиката в сенрю: е съсредоточена върху човешките слабости, като би могла да има циничен и осезаемо мрачен характер. Освен това, в сенрю: не се използват вътрешни синтактични и логически паузи *кире-джи* 切れ字. Названието сенрю: произлиза от името на поета Караи Сенрю: 柄井川柳 (1718-1790), чиято поетична колекция *Хайфу:янагидару* 誹風柳多留за първи път представя този жанр тристишие на японската публика.

Един пример за сенрю: е следното тристишие на Тераяма Шу:джи 寺山修司 (1935-1983): かくれんぼ/みつ数えて/冬になる(„игра на криеница/броя до три/настава зима“)[1]. Поетичното внушение на стихотворението, имайки предвид неговия жанр, не би следвало да се тълкува като свързано с лично преживяване на героя и отражение на неговия емоционален свят, а по-скоро като хиперболизирана метафора за краткостта и преходността на живота, мислен в рамките на Дзен-философията и концепцията за пустотата Му無.

Пътят на чая

Ритуалното приготвяне и пиене на чай в японската култура има няколко названия: *ча но ю* 茶の湯 (букв. гореща вода за чай), *чядо:* и *садо:*, като последните две са различен прочит на една и съща идеограма 茶道.

Чаят е привнесен за първи път в **Япония** от Китай от будисткия монах Ейчу: 永忠, но до края на епохата Хейан (784-1185) се употребява основно в качеството на лекарство. Когато монахът Мьо:ан Ейсай се завръща от Китай и създава дзен-школата Риндзай през 12 век, също така донася със себе си зеления чай на прах *мачча* 抹茶, полагайки началото на култивирането на чай в Япония. Смята се, че именно Ейсай въвежда пиенето на чай с религиозни цели – зеленият чай помагал на монасите да осъществят медитацията си. Благодарение на дзен-монасите, пиенето на чай постепенно започва да придобива ритуалност и да привлича вниманието на аристокрацията и феодалната класа.

За родоначалник на *пътя на чая* се смята Мурата Джуко 村田珠光 (1422-1502). Докато изучава медитационен будизъм в храма Дайтокуджи 大徳寺, той въвежда интересен обичай в Киото, построявайки в центъра на града малка килия с градина, в която човек може да си отдъхне, като към нея пристроява чайна в стил Шоин. Таванът на чайната е изработен от борови дъски, а в средата на помещението е оставено място за огнище, като чаените прибори се разполагат върху специална поставка, наречена дайсу. По-късно, Такено Джо: 武野 紹鴎 (1502-1555) изменя церемониалната чайна на Джуко – стените вече са от глина, таванът от бамбукови пръчки, а поставката за прибори е премахната – те се поставят направо върху рогозката *татами* 畳.

[1] Собствен превод.

Връх в развитието си, ритуалното пиене на чай достига в ръцете на известния ученик на Джо: – Сен но Рикю 千利休 (1522-1591). Именно Рикю оформя концепцията на садо: и завещава основните правила на чайния култ, тясно свързани с предпочитанието към скромност и естественост в противовес на аристократичния култ към великолепие и блясък, обвързвайки садо: с дзен естетиката на ваби и саби.

Чайният ритуал се изпълнява в стая, наречена *чяшицу* 茶室, като стандартната ѝ големина е в размер на 4,5 татами. Таванът е нисък, а в пода има вградено огнище. Изгражда се ниша за поставяне на свитъци и декоративни елементи, както и стая за приготовление *мизу-я* 水屋. Чаените прибори, които се използват в ритуала, се наричат *чядо:гу* 茶道具. *С*тилът на използваните прибори варира спрямо типа събитие и сезона. Така например, през зимата се използват дълбоки чаени чаши, а през лятото плитки, за да може чаят да изстива по-бързо.

Всяко едно действие в садо: се изпълнява с изключителна прецизност и внимание, подобно на творчески акт. Различните техники и процедури, които са част от ритуала, се наричат *темае* 手前 и биват няколко стила. Например, в *чябако темае* 茶箱手前, приборите се изваждат от специална кутия чябако, докато в *хакоби темае* 運び手前, те се внасят в чяшицу от домакина.

Влиянието на дзен в концепцията на садо: ясно личи в направата на чаените прибори, които често имат асиметрична форма, а цветовете и текстурата са семпли и ненатрапчиви. Това е израз на ваби-саби, което по своята същност е култ към бедния, усамотен живот. Дзен-философията също така е и архитектурно внедрена в пътя на чая – чайните помещения не се характеризират с блясък и пищност; декорацията е изчистена, почти отсъстваща. Истинското изкуство и творческият акт са именно направата и пиенето на чая, а не помещението и приборите, които се използват – те са някак второстепенни.

Освен дзен естетиката, в чаепитието са застъпени и традиционните японски принципи *ва* 和, *кей* 敬, *сей* 清 и *джяку* 寂. Ва, или хармония, е свързана с естественото възприемане на природния свят и мирното съжителство с неговите закони. Този принцип би могъл да бъде тълкуван и като гъвкавост и ненатрапчивост, отразени в изработката на чаените прибори. Кей е принципът за уважение и почитане, отразен в цялостното протичане на ритуала, например многобройната размяна на поклони между гостите и домакина. Сей, или чистотата е свързана не само с постигането на физическа неопетненост и изключителното внимание при работата с чаените прибори, но и с чистото състояние на духа. Джяку от друга страна е принцип, свързан със спокойствието на духа, като също така отпраща към ваби-саби – философският стремеж към скромен, лишен от излишна пищност и блясък живот.

Пътят на цветето

Японското изкуство, състоящо се от аранжиране на цветя и растения в цялостна композиция се нарича *пътя на цветето* 華道, като популярното му название е *икебана* 生け花 (букв. съживяване на цветята).

Аранжирането на цветя води своите корени от будистката практика да се поставят цветя на олтара на Буда от една страна, но същевременно е тясно свързана с изконно шинтоистката почит на японците към природния свят. Несъмнено обаче, икебана се развива като изкуство именно благодарение на будистките монаси, които първи започват да аранжират цветя до стените и оградите на будистките храмове. Тази първична форма на икебана се нарича *куге* 供華.

През 15 век се появява първата икебана школа *Икенобо* – основана от монах със същото име от храма Роккакудо: 六角堂 в Киото, построен от принц Шотоку през 587 г. В тази школа е оформен и класическия *рикка* 立花 стил в икебана, който се характеризира с формалност и строги правила. Композицията в рикка се състои от 9 стъбла, като съществуват специфични насоки за тяхната дължина, посоката, в която са разположени, както и под какъв ъгъл падат спрямо останалите растения. Тези правила са структурирани именно, за да може да бъде постигната една хармонична сцена от природния свят.

Появата и развитието на чаения ритуал също оказват влияние на икебана, един своеобразен знак за влиянието на дзен философията върху японската култура – дзен изкуствата, придобили собствена идентичност, започват да оказват въздействие помежду си. През периода Момояма (1573-1615) пътят на чая дава тласък на развитието на икебана – появява се стилът *чябана* 茶花, който е забележимо по-непретенциозен от стила рикка. Композицията чябана се поставя в нишата *токонома* 床の間 в чайната и е един от малкото декоративни елементи, присъстващи в чайния ритуал.

Стилът чябана на свой ред оказва въздействие върху развитието на *нагеире* 投げ入れ стила в пътя на цветето, откъдето произлиза и стила сейка/шьо:ка 生花. В този стил аранжиментът се състои от три основни части, като първата символизира небесата или рая, втората – земята, а третата човешкия свят, т.е. представлява умален модел на света, чиито части съществуват в хармония. Тази триада се нарича още *сансай* 三才 – трите елемента, които обединени, установяват хармонията между човешкия и природния свят.

Най-важното естетическо правило в икебана е композицията да бъде съответстваща на природата. Дзен учи, че природният свят трябва да се почита и уважава. Посредством пътя на цветето, майсторът непрестанно преоткрива заобикалящия го свят, участва в него, превръща се в създател. Чрез самовглъбяването, което се постига в момента на творение, човек се учи да живее в унисон с природата и нейните закони.

Японската градина

Японската градина *каресансуй* 枯山水 (букв. сух пейзаж) представлява стилизирана и внимателно подредена композиция от елементи на природата – камъни, пясък и гравий, които символизират реки, морета и планини, т.е. подобно на останалите традиционни дзен изкуства, имитират природния свят.

Каресансуй съществува в Япония от периода Хейан, като в самото начало копира стила на китайските градини от времето на династията Сун. С навлизането и разпространението на Дзен, те започват да се изграждат с медитативна цел. Първата градина, в която се извършва трансформацията към новия стил, е тази на храма Сайхо-джи 西芳寺, който принадлежи към школата Риндзай и се намира в западно Киото. Долната част на градината е в традиционния за Хейан стил – езеро с няколко камъка, символизиращи острови. Долната част, от друга страна, е класически „сух пейзаж“, състоящ се от три части: първата *камешима* 亀島 имитира костенурка, плуваща в „езеро“ от мъх; във втората част *дзадзен-секи* 座禅石 централният елемент е масивен плосък камък, стимулиращ медитация, а третата имитира водопад, чрез композиция от няколко плоски гранитни камъка.

Друга известна дзен градина е *Рьо:ан-джи* 竜安寺. Изграждането на този тип градина през 15 век маркира промяна в стила на *каресансуй*, или по-точно, *секитей* 石庭 (каменна градина). В Рьо:ан-джи пейзажът се състои от 15 внимателно групирани и разположени камъка, заобиколени от гравий. Целта е не толкова имитация на природата, тъй като цялостната картина е силно абстрактна. Построяването на такъв тип градина е обвързано с медитативните дзен практики.

Символиката на японската градина би следвало да се разчита през погледа на природния свят. Големите камъни изобразяват планински масиви, т.е. устойчивостта и непреходността на природния свят. Белият пясък в градината символизира водата, като майсторите, поддържащи пейзажа, всеки ден старателно извайват бразди, имитиращи вълни. По този начин, въпреки че в сухия пейзаж не присъства вода, символиката на нейната непостоянност е застъпена в композицията. Пясъкът също така играе ролята да подчертае камъните, тъй като те са централни в секитей градините, където няма растителност. Освен това, пясъкът представлява празните пространства. Както в останалите японски дзен изкуства, няма стремеж към претрупване и заемане на цялото пространство от обекти. Важно е пустотата Му да присъства в пейзажа. Каменните градини са нагледен пример за дзен културата в Япония и философския стремеж към скромен живот, изразен в изчистените, непретенциозни форми, и постигането на хармония и единство с природния свят.

Заключение

С оглед на дотук представените традиционни японски изкуства, ясно личи неразривната им връзка с Дзен философията. Японската култура в голяма степен се развива в лоното на Дзен и черпи вдъхновение от неговите принципи. Значителен принос за това имат именно будистките монаси Мьо:ан Ейсай и До:ген Дзенджи, които основават две от основните Дзен школи в Япония – Риндзай и Со:то.

Въпреки че японските традиционни изкуства водят своите начала от Китай, когато Дзен навлиза в Япония и се среща с изконно японската верска система *Шинто:* 神道, както и с японските принципи *ва* 和, *кей* 敬, *сей* 清 и *джяку* 寂, се ражда спецификата и богатството на културата и изкуствата в Япония.

Дзен изкуствата, в своята същност, за разлика от западното мислене, представляват път – пътя на чая, пътя на цветето и т.н. Съществено за твореца е именно процесът на създаване, а за наблюдателя себепознанието посредством будистките истини за живота и Вселената, заложени в творческия акт.

Източници

Виоле, Рене. *Въведение в японското изкуство*, Изд. Д-р Петър Берон, София, 1989

Цигова, Бойка. *Дзен и традиционните японски изкуства*, Университетско Издателство „Св. Климент Охридски“, София, 2014

Makoto Ueda. *Light Verse from the Floating World: An Anthology of Premodern Japanese Senryu*, Columbia University Press, 1999

Okamoto, Naomi. *The Art of Sumi-e: Beautiful ink painting using Japanese Brushwork*, Search Press, Kent UK, 2015

https://www.boundless.com/art-history/textbooks/boundless-art-history-textbook/japan-after-1333-ce-30/the-edo-period-188/zenga-painting-in-the-edo-period-688-5605/

http://www.japanese-tea-ceremony.net/

http://www.ikebanahq.org/whatis.php

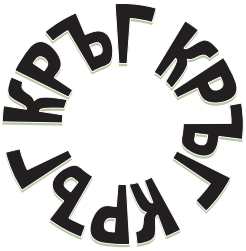
Източници на изображенията

http://www.inarivzw.be/wp-content/uploads/2016/04/Sesshu_-_View_of_Ama-no-Hashidate.jpg

Академични прояви

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2016 ГОДИНА



КОНКУРС ПО ОРАТОРСКО МАЙСТОРСТВО НА ЯПОНСКИ ЕЗИК

日本語弁論大会

През 2016 г., в организирания от Посолството на Япония в България и Международна фондация „Св. Св. Кирил и Методий“, XXII конкурс по ораторско майсторство на японски език, награди и отличия за своите публични изказвания получиха двама японисти. Две първи награди получиха Александър Стефанов от първи курс и Мартин Петров от втори курс.

Предоставяме на читателите възможността да се запознаят с резюметата на японските текстове на изказванията пред публика и техните автори:

7500日

Мартин Петров
II курс специалност Японистика, СУ „Св. Климент Охридски“
(I награда в раздел „Напреднали“)

皆さん、私は感謝の大切さの話をしようと思います。私は障害者です。この舞台に立つために、手すりのない階段を上るのを手伝ってもらいました。このように私の日常生活は、周りの人によって支えられています。中でも特に献身的に手助けしてくれているのが、「頑張る」という意味の名前を持つ私の母ボイカです。

母は自分のことを後回しにしてきました。7歳でソフィアからサンダンスキーへ引っ越すとき、それまでのコンサルタントとしての仕事を辞めました。なぜなら私を毎日温泉プールへ連れて行き、リハビリの運動をさせるためでした。私にはこの事の大きさが理解できていませんでした。

弁論大会に出ようと考えていたとき、初めは友達への感謝について話そうと思っていましたが、周りの人から「なぜお母さんについて話さないの」と言われました。そこで私は初めて気がつきました。母の献身について。毎朝5時に起きてご飯を用意してくれていること。水が飲みたいときに、コップに入れてわざわざ運んでくれること。雨の日でも、雪の日でも、遅刻しないよう大学へ連れてきてくれて、授業が終わる21時まで待ってくれていること。

高校を卒業したときの私の夢は、ソフィア大学の日本学専攻で学ぶことでした。ですから、また18歳でソフィアへ移るときも私を信じて、母はサンダンスキーのホテルの経営を辞めて、私を最優先に、自分を犠牲にしてくれたのです。私が夢を追うことができるのも7500日の母の献身のお陰なのです。

皆さんはお世話になった人、手伝ってくれた人、支えてくれた人に感謝をよく伝えていますか？今日から、その人を思い出したときに、是非声に出して言ってみてください。そんな私も、実は母の日に花束やカードを渡すぐらいで、本当の感謝を表してきませんでした。ですから、この特別な瞬間をこれからお借りして、この言葉を母に贈りたいと思います。お母さん、ありがとう！ Благодаря ти, мамо!

幸せのレシピ

Александър Стефанов
I курс специалност Японистика, СУ „Св. Климент Охридски“
(I награда в раздел „Начинаещи“)

みなさん、自分が幸せになれるレシピのようなものを持っていますか？私は、一年前までそういうレシピを知らない、今とは全然違う人間でした。食べすぎて太っていたし、アニメやゲームばかりしていて、勉強もしない学生でした。そんな私は、友達もいなかったし、クラスメートにいじめられていたし、それに毎日母と喧嘩していました。そしてみんなに「お前は太っているし、馬鹿で、ダメな人間だ」といつも言われていました。自分もそれを分かっていました。でも根性もなかったし、どうすればいいかも分からなくて、全部そのままにしていました。そんな自分が大嫌いでした。

当時、私は「この人生、もう嫌だよ！」と自殺したくなることもありました。しかしそんな時、ある女の子に会いました。彼女はほかの人と違って、こんな私にいつも優しくしてくれました。その後また死にたくなった時、私はその女の子のことを思い出しました。「もし僕が自殺したら、彼女はどう思うかな。彼女にも、みんなにもかわいそうだと思われるのは嫌だ。みんなに幸せな人だと思われたい！友達や彼女もほしい！でもどうすればいいんだろう...」となやみました。そしてまだ自分の幸せのレシピを持っていなかった私は、「まずは、嘘でもいつも笑顔でいよう！皆に聞こえるように笑おう！」と決めました。

その後、私の誕生日が来ました。私に優しくしてくれていた女の子は「アレックス君、お誕生日おめでとう！明るい笑顔と笑い声はいつも私を幸せにしてくれる。だからこれからもそのままでいてね。」と言ってくれました。その時私は気付きました。自分が今とても楽しくて、幸せで、笑っていることに...。それまで嘘の笑顔と笑い声で幸せになろうと思っていましたが、本当は幸せになりたいと思った時から、私はもう幸せでした。幸せのレシピはずっと目の前にあったのです。

自分の中にある「幸せ」に気付いた私はモチベーションが高くなって、ダイエットを始めたり、よく勉強したり、もっと明るく周りの人と話すようになりました。たった三ヶ月で、クラスメートや母がびっくりするくらい変わることができました。もう太っていなかったし、いい大学に入れたし、それにいい友達もたくさんできました。

これは私が見つけた幸せのレシピです。でももしみなさんの中に、まだ幸せのレシピを見つけられなくて、寂しい人や悲しい人がいたら、ぜひ私のレシピを試してみてください。幸せは信じれば誰でもなれるものではないでしょうか。幸せはきっと力になりますから。

• ПЪТЕПИСИ

ЯПОНИЯ – ПЪРВА СРЕЩА

Мартин Петров
Специалност Японистика, *III* курс

Тази година аз бях избран за победител в 22-рия Конкурс по ораторско майсторство на японски език. Наградата ми се състоя в десетдневен престой в Страната на изгряващото слънце, за който възнамерявам накратко да разкажа. Преди това бих искал да изразя благодарността си към г-жа Фуми Осанай, която в качеството си на преподавател по японски език всяка вечер провеждаше упражнения със студентите, подготвящи се за конкурса; към доц. Гергана Петкова, която на практика ни насочи към изграждането на едни наистина ораторски речи; към гл. ас. Елеонора Колева, която насърчаваше все по-усилената ни работа; както и към всички мои преподаватели, без чиито лекции аз не бих бил човекът, който съм днес. Благодаря и на всички колеги – студенти, които задаваха наистина добри въпроси, за да ни подготвят за самия конкурс. На всички вас – огромно благодаря!

Първото нещо, което ме впечатли още със слизането от самолета беше, колко различно изглежда Япония, дори и от видеата и снимките, които бях гледал – наситено синьото небе, обагрените в невероятно наситени цветове есенни дръвчета. След това с майка ми бяхме посрещнати от двама представители на Асоциацията „Япония – България“ – г-н Маеда и г-н Сомея, които още за този ден бяха предвидили посещение в галерия в То:кьо:. Там успях да видя с очите си будистки статуи и скулптури, творби на живописта (сред които и спиращи дъха пейзажи с туш) и калиграфията, дори китайски камбани и триножници, някои от които – с колосални размери.

Същата вечер бяхме поканени на официална вечеря в дома на председателката на съвета на директорите на Асоциацията – г-жа Игая, чийто баща е спомогнал чрез издателството си творби на класическата българска литература да достигнат и до японския читател. Самата г-жа Игая е специализирала в СУ „Св. Климент Охридски“, ставайки първата японка, чуждестранна студентка в България. На тази вечеря, за първи път видях и опитах ястия от японската кухня, сред които *набе*, *сашими*, *то:фу* и дори *цукемоно* от ядивни хризантеми.

На другия ден беше организиран тур из То:кьо: и разходка с кораб по река Сумида. Следващият ден бе ключов за мен – трябваше да изнеса презентация, посветена на България, нейната история и култура. Събитието,

„Български панаир 2016“ имаше висока посещаемост. След него, хора от публиката идваха и се интересуваха и от България, и от мен. За някои беше изненада, че в далечна България, в Софийския университет, не само се изучава японски език, но и японска култура, литература и история. На панаира се предлагаха български ястия и вина, розови продукти (включително сок от рози!) и разбира се, българско кисело мляко. Събитието беше уважено и от представители на Българското посолство, които със самото си присъствие ми оказаха неоценима подкрепа.

Следва посещение на музея „Едо – То:кьо:“, където видях макети на Едо, кимона, самурайски мечове и брони, носилка, ползвана от дъщерята на шьо:гуна, дори макет на *микоши* в реален размер.

На следващия ден заминахме за Кьо:то с влак стрела. Там разгледах Кинкакуджи и Гинкакуджи и отседнах в традиционен японски хотел. Успях да се насладя на вечеря от множество японски ястия. На следващия ден заминахме (по моя молба) за Нара. Там посетих Хо:рю:джи и успях да наблюдавам лично как една жена се промуши през малък отвор в една от колоните – вярва се, че който премине е очистен от прегрешения. Разгледах Голямата статуя на Буда и разположените около нея статуи на бодхисатви. Освен това видях макет на храмовия комплекс, така както се смята, че е изглеждал през VII-VIII век.

Извън споменатото, престоят ми в Япония, макар и несъмнено кратък ми позволи да наблюдавам как и до днес, японците се стремят във всички външни действия да подпомагат общността, поддържайки атмосфера на достойнство и уважение. В краткия си опит забелязах, например, че японецът би предпочел да се извини, за нещо, за което няма вина, отколкото да започне да се оправдава или спори. Осъзнах огромното значение на хонорати в японския език, с оглед японското общество.

Смятам, че тази награда има своето значение за „подклаждането“ на любовта към Япония и би била ценно преживяване за всеки студент-японист. Ще се радвам да съм вдъхновил следващи победители в Конкурса по ораторско майсторство. Но по-важно от победата е натрупването на опит, който подготовката за конкурса (а и самото участие) носят. Затова, желая успех на колегите, които решат да опитат и смелост на тези, които все още не са решили дали да участват!

ブルガリアはどこ？

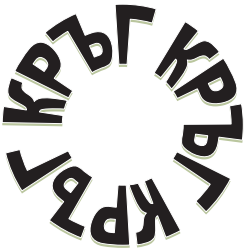
ブルガリアの行事

正遷宮初まいり
11月11日
春
いっしょに写真とろうよ!

Колективни прояви

НА СТУДЕНТИ ЯПОНИСТИ

ПРЕЗ 2016 ГОДИНА



• ЕДИНАДЕСЕТИ ПРАЗНИК НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА – БУНКАСАЙ

第十一日本文化祭

НАЗДРАВЕ ЗА НАС
НАЗДРАВЕ ЗА НАС

にっぽん

КАКВО ПРЕДСТАВЛЯВА СЪБИТИЕТО „БУНКАСАЙ“ И ЗАЩО ТО Е ВАЖНО ЗА СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА?

Димана Атанасова

Ежегодно студентите от специалност Японистика организират еднодневен празник на японската култура, наречен „Бункасай“ (в превод от японски – „празник на културата“). Събитието има за цел популяризирането на японските традиции, обичаи, духовни и материални постижения в България.

Но не само това! То е от изключителна важност за специалност Японистика и Софийския университет, тъй като се явява най-голямата платформа за извънаудиторна изява на студентите японисти и реклама на специалността. По време на месеците подготовка и в деня на събитието студентите могат да покажат своите разностранни таланти и умения, надхвърлящи дори блестящите им академични постижения. Те получават възможност да презентират на широката публика какво изучават и какво са научили за Япония и Изтока, като по този начин мотивацията им да станат конкурентноспособни специалисти в областта на изтоковедството се повишава. Това е и шанс за тях да усъвършенстват несъмнено ценни за бъдещето им професионално и личностно развитие умения като работа в екип, спазване на кратки срокове и поемане на отговорност.

Освен това „Бункасай“, празникът на японската култура, е уникална възможност за университета да демонстрира учебната си база и перспективите, които предлага, на бъдещите кандидат студенти. Статистиките за новоприетите студенти показват, че голяма част от тях са посещавали събитието, преди да направят окончателния си избор да запишат специалност Японистика.

Също така, подобно събитие, провеждано именно в Софийския университет, един от големите центрове на академичния живот у нас, е прекрасна възможност за учениците от столичните училища, които изучават японски език, да се срещнат с реалните перспективи на изучаването на този рядък и труден език, а в последствие, след края на гимназиалния си етап на обучение, немалка част от тях биват приети за бакалавърски и магистърски курсове в специалността.

Мероприятието е традиционно за специалността и студентската общности на ФКНФ и всяка година се стреми да запознае посетителите си с различен аспект от японската действителност. Тази година беше неговото единадесето поред издание, най-мащабното до сега по брой на посетители и по-брой предлагани дейности.

Празникът се проведе на 29-ти май 2016 г. в Центъра за източни езици и култури (ЦИЕК) към ФКНФ на бул. „Тодор Александров“ 79 под патронажа на Посолството на Япония в Република България и под надслов „Мацури! Фестивалите на Япония“ (в превод – *мацури* – фестивал, празник). С това завръщане към традициите на Страната на изгряващото слънце, с този поглед към установилото се през вековете, събитието имаше за цел да потопи гостите си в възможно най-близка до автентичната японска празнична атмосфера. А това включваше различни уъркшоп работилници, демонстрации, презентации, игри и сценични изяви, фестивална храна, празнични облекла.

Събитието беше разделено на две части – сценична и извънсценична. В рамките на сценичната програма на празника бяха включени: адаптирана традиционна кабуки пиеса по произведението на известния японски драматург и писател Мишима Юкио, изпълнение на песни на японски език, фестивален „Йосакой“ танц, в който се включиха и японски студенти на обмен в СУ, викторина и за първи път рецитиране на любовни етюди от средновековното прозиведение в жанр ута-моногатари „Исе моногатари“ в оригинал на старояпонски език и в превод на български език.

Извънсценичната част се състоя от множество уъркшоп работилници и тематични стаи, които запознаваха гостите с аспекти на японската култура и в частност японските традиционни фестивали. Тези стаи бяха: работилници по калиграфия, оригами, изработване на фестивални маски, оцветяване на мандала, изработване на пиксел арт фигури; обличане на лятно японско кимоно „юката“ и танцуване на фестивален танц „бон-одори“, японски игри, традиционна японска чайна, щандове с храна „ятай“, базар за книги и др. Също така гостите можеха да се насладят на изложбата „25 години специалност Японистика“, както и на произведения от *кири-е* изкуството на рязане на хартия, предоставени от Асоциация „Кири-е Интернешънъл България“.

Според изчисленията на организационния екип, на събитието са присъствали над 400 души, сред които беше и посланикът на Япония в Република България негово превъзходителство Такаши Коидзуми.

Резултатите. С какво се отличаваше „Бункасай“ тази година?

За първи път тази година сценичната част на събитието се проведе на двора на Центъра за източни езици и култури, а не както традиционно се провежда в зала „Емил Боев“ в същата сграда. Тази промяна се наложи да бъде направена, тъй като посочената зала е в ремонт от началото на учебната година и студентите бяха лишени от досегашното си пространство за изяви. Това, обаче, не ни обезкуражи, а напротив – стимулира ни да разраснем още повече мащабите на празника, като по този начин той се превърна в събитие не само за приятелите на Япония, но и за всички минаващи наблизо софиянци.

За първи път всеки аспект от събитието, от сценичната част до най-малкия детайл на всяка стая от извънсценичната част, беше изцяло подчинен на темата, а именно традиционните „Мацури“ фестивали.

Гостите останаха изключително впечатлени от комедийната пиеса „Любовната мрежа на един продавач на сардини“ на Мишима Юкио, както и от представлението на новооткрития клуб към специалността по японски фестивални танци „Йосакой“. Повечето от тях успяха и за пръв път да опитат вкусни японски ястия като якисоба, онигири, йокан и др.

Както всяка година сред възрастните най-популярни бяха стаите посветени на калиграфия и оригами, докато кътчето с японските фестивални игри остана любимо на децата. На огромен интерес се радваше и японска чайна, която предлагаше селекция от чайове и традиционни сладкиши.

Според проведена анкета във Фейсбук страницата на „Бункасай 2016 на СУ – Мацури! Фестивалите на Япония“ 100% от участвалите в анкетата (36 души, от които 75% между 20 и 30 години, 19.4% между 10 и 20 години и 5.6 % между 30 и 40 години) са удовлетворени от тазгодишното събитие. 61,1% от тях потвърждават, че са научили нещо ново за Япония благодарение на събитието, 50 %, че са научили нещо ново за фестивалите мацури, а 63.9% заявяват, че са научили нещо ново за специалност Японистика, което е голям успех предвид краткото време на протичане на фестивала.

От хората, участвали в анкетата, 69.4% посещават събитието за втори, трети или повече пъти. От тях 71.1 % смятат, че организацията на събитието е протекла по-добре от предишни години, което показва, че положените от организационния екип доброволни усилия са дали силно положителни резултати.

• ПЕТИ БАЛКАНСКИ ЛЕТЕН ЛАГЕР ПО ЯПОНСКИ ЕЗИК

第五バルカン半島日本語サマーキャンプ

За 5-а поредна година, през лятото на 2016 г., специалност Японистика в Софийския университет „Св. Кл. Охридски“ с подкрепата на Японска Фондация организира летен балкански лагер по японски език в Китен, като предостави възможност за интензивно обучение по японски език и култура. Цел на инициативата е създаването на трайна мрежа между институциите, които предлагат Японски език и култура на университетско ниво в Балканския регион.

• ФЕСТИВАЛ НА ЯПОНСКАТА КУЛТУРА

На 20 и 21 януари 2017 г. специалност Японистика и ЦИСЯ организираха двудневен фестивал на японската култура, под надслов „Пътешествията на Ниппо и Ния“. Събитието се проведе съвместно с Националния исторически музей. В него взеха участие над 70 студенти, и над 120 деца. Събитието посетиха посланикът на Япония в Република България Н. Пр. Шиничи Яманака; г-н Милко Младенов, кмет на р-н „Люлин“, общ. София-град; г-н Хирофуми Аджичи, генерален директор на Корпорация Мицубиши, клон София; представители на общината, директорът на 40 СУ „Луи Пастьор“ г-жа Петрова, директорът на 95 ЦДГ „Омайниче“ г-жа Гергова и други. Участници и гости във фестивала бяха децата на 40 СУ и 95 ЦДГ, в които с подкрепата на специалност Японистика вече три години се изучава японски език и култура, както и много деца, придружени от своите родители. Студентите бяха подготвили 7 ателиета, в които гостите можеха посредством игри да опознаят японската култура, а именно: Калиграфия, Митология, Облекло, Храна, Природа, История, Занаяти. Малките гости гледаха с интерес сценката, в която се запознаха с Ния и Ниппо, научиха се да сгъват от вестник самурайски шапки, редиха пъзел на планината Фуджи през пролетта, играха игри с карти, сгъваха оригами, писаха йероглифи с туш и рисуваха Идзанаги и Идзанами. Събитието бе по инициатива на Центъра за работа с деца към НИМ в лицето на г-жа Валя Петрова и премина изключително успешно.

BEAUTY

BROOKLYN

• СТУДЕНТСКИ ПРОЕКТ ЗА КАЛЕНДАР

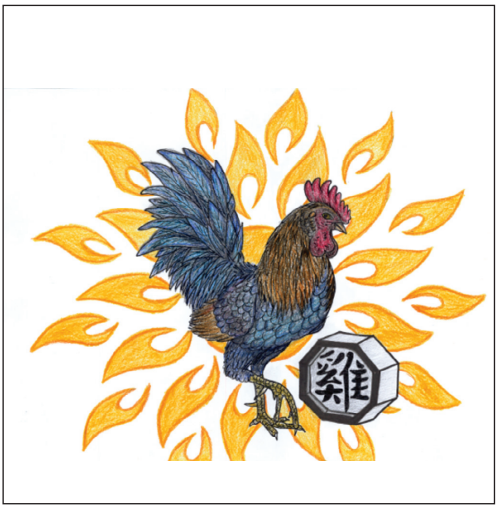
ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА ЧРЕЗ РИСУНКИ

ПЕТЯ СТОЙКОВА, 1 КУРС

МИХАЕЛА ДОНЕВА, 1 КУРС

ЕЛИ МЛАДЕНОВА, 1 КУРС

МАРТИН ПЕТРОВ, 3 КУРС



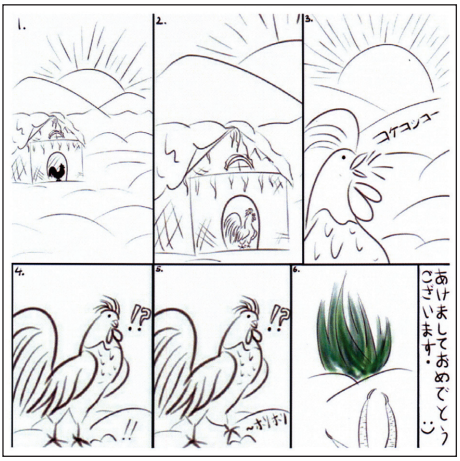
ЕЛИЦА МАРТИНКОВА,
1 КУРС

МИРЕЛА СЕРАФИМОВА,
1 КУРС

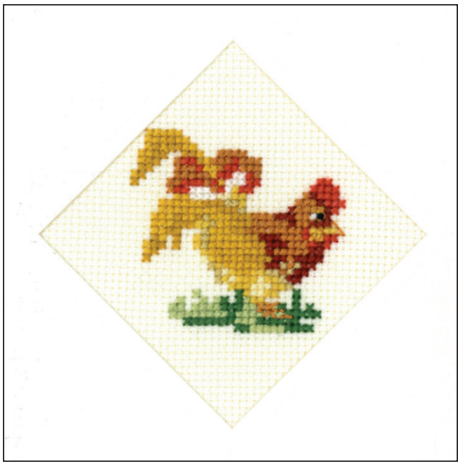
ДАНИЕЛА ЧЕРЕШАРОВА,
1 КУРС

МАРИЯ-ГАБРИЕЛА ПИМОВА,
1 КУРС

КАЛИНА КЬОСЕВА, 1 КУРС



ЕЛЕНА ИГНАТОВА, 1 КУРС



ИВАЙЛО НИКОЛОВ, 1 КУРС

КРИСТИНА ВЪЛЧАНОВА, 2 КУРС

ТЕОДОРВА КОЕВА, 1 КУРС

ВИКТОРИЯ ВАСЕВА, 1 КУРС

ЙОРДАН ПРОДАНОВ, 1 КУРС

СОФИЯ ТОНЧЕВА, 1 КУРС

АТАНАС АТАНАСОВ, 2 КУРС

КРАСИМИР ПАНАЙОТОВ, 1 КУРС

ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА – 2017

ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА

Атанас Атанасов
Специалност Японистика, II курс

В японската митология образът на петела се възприема не само като един от дванадесетте символа на китайския зодиак, но също така и като символ за кураж.

Още от периода Яйои се наблюдава като знак в погребалните обреди, където се смята, че изпълнява ролята на водач на току-що споминалите се членове на някое семейство. В митологията се предполага, че кудкудяването му, което е създало шумната атмосфера около различните божества, е една от главните причини Аматерасу да излезе от пещерата.

На запад, в районите на Близкия изток и Европа, петелът е също така и птицата, благодарение на чието кудкудякане злите духове биват прогонвани, а дневната светлина разсейва мрака и по този начин настъпва началото на деня.

Текущият проект цели да смеси източната и западната представи. Чрез представянето на петела в сянка, се акцентира върху изгряващото слънце и предстоящото настъпване на деня, символизиращо Запада. Числата, както и останалите елементи, са изобразени в калиграфски стил, символизирайки Изтока. В слънцето може да се види йероглифът 酉, с който се изписва десетият знак от китайския зодиак в японския език, петел.

ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА

(есе)

Мария Василева
Специалност Японистика, I курс

От всичко, което прочетох за петела, а то, за жалост, не беше малко, разбрах, че символизира някои добродетели, още известни като петте добродетели. Оттях избрах куража и честността като основа за творбата ми. Кураж, защото моят петел видимо има смелостта да мечтае, и честност, защото е готов да не излъже именно себе си и да признае и пред света къде ще продължи жизнената си линия – в нечия чиния {горчивата истина).

Възприеман и като символ и на слънцето, в съня перата и стойката на изобразения петел репрезентират огнената му натура, както и решителността, точно като в митовете, в които се счита, че с кукуригането си той примамвал Аматерасу да излезе от пещерата си. Още по времето на периода Яйои, обаче, петелът е бил обвързван и с погребална символика, като по-късно през Кофун периода керамични фигури на петли са били поставяни на върха на надгробни могили. Тоест още в древността са се оформили опозициите живот – смърт, които съпътстват образа на петела. Всичко това допринася към парадоксалността, която той крие, и отново ни довежда и до смисъла на моята рисунка. А той е съвсем прост – в своите очи един петел може да бъде велик, но в очите на днешните хора той е продукт, който в последствие ще се превърне във вечеря. Надявам се, че поне в миналото горките птици са си живеели малко по-спокойно).

P.S. Не знам каква ще бъде годината на Петела и какво е тайното ѝ *значение, аз си писах за самия петел, защото смятам, че заслужава уважение. Все пак оставям така заглавието, за да съответства на задачата.*

ГОДИНАТА НА ПЕТЕЛА
(символика, митология и легенди)

Красимир Панайотов
Специалност Японистика, I курс

Петелът е земен образ, зооморфна трансформация на небесния огън. В митологичен смисъл петелът е соларен символ, тясно свързан с представите за Слънцето. Той възвестява слънчевия изгрев и настъпването на новия ден. В този смисъл, е символичната му обвързаност с темата за възкресението и вечното възраждане на живота. В повечето традиции петелът се асоциира с боговете, олицетворяващи утринната зора, на Слънцето и на небесния огън – Митра, Хермес, Аполон, Марс, Меркурий, Асклепий, Аматерасу, Ахура Мазда и др. Древните тълкувания на образността на петела го определят като символ на мъжкото начало, на сексуалното влечение и агресивността. Едно от проявленията на приписваната му жизнена сила е изключителната войнственост и независимост, станали основен мотив във френския национален „галски петел“. Петелът се явява като глашатай на Слънцето и проводник на неговата светлина.

В древна Индия петелът е бил атрибут на бог Сканда, олицетворяващ слънчевата енергия. В Япония на петела също била отредена важна роля, понеже песента му се свързвала с тази на боговете, накарала Аматерасу – богиня на Слънцето, да излезе от пещерата, където се криела. Ето защо, в дворовете на големите шинтуистки храмове свободно се разхождали красиви петли. В Китай, както в Япония и в други азиатски страни, на петела е отредена особено благоприятна роля, приписвайки му символизацията на пет типа добродетели, поради общото поведение и походката на пернатото: 1) граждански добродетели – заради гребена на главата, който го оприличавал на мандарин; 2) войнски добродетели – поради шиповете на краката; 3) смелост – поради неговата войнственост и нападателност; 4) доброта – затова, че споделя храната си с кокошките; 5) доверие – поради сигурността, че и на другата сутрин ще обяви изгрева на Слънцето. В тибетския Будизъм обаче петелът има отрицателна символика, защото е поставен в центъра на Колелото на Съществуването, където се разглежда заедно с прасето и змията като една от трите отрови.

Според древногръцката митология петелът стоял близо до богинята Лето когато раждала Аполон› и Артемида, децата на Зевс. По-късно

Питагор препоръчал: „Нахранете петела и не го принасяйте в жертва, понеже той е посветен на Слънцето (Аполон и Артемида) и на Луната (Лето).“ Така петелът станал митологичен символ на зараждащата се светлина и на Аполон. Препоръката на Питагор не попречила петелът да бъде принасян в жертва на Асклепий (син на Аполон и бог на медицината) в името на изцелителната смърт и възраждането.

Използването на петел за жертвоприношения се свързва с огнената и слънчевата му символика. В някои традиции се вярва, че петелът въплъщава духът на житото, затова не го колят до края на жътвата. След това принасят птицата в жертва, за да осигурят богата реколта и през следващата година.

При разделяне на петела по цвят на ниво символи, светлите и червените петли се асоциират с огъня и Слънцето, а черните – с подземния свят и водата. При древните юдеи петела бил символ на третата нощна стража – от полунощ до разсъмване. Те вярвали, че размахването на крилете на петела обезсилва демоните и магическите заклинания. Петелът е известен с това, че е бдителен и все виждащ. Оттам и широкото му използване в гаданията и предсказването на времето в древния Рим. Символиката на петела откриваме и в Огнената птица, която макар и да произхождала от яйце на черна кокошка, имала известни прилики с дракона.

В Християнството петелът е емблема на Христос, както агнеца и орела, откроявайки се със слънчевата символика на светлината и възкресението. Легендата разказва, че петли пеели по времето на раждането на Исус и когато той издъхвал на кръста. През Средновековието петелът станал важен християнски символ със значение на всеобхватен поглед, бдителност и възкресение. По тази причина в Европа често могат да се видят фигури и изображения на петли поставени по върховете и покривите на катедрали и домове.

В Исляма петелът се ползва с уважение и няма равен на себе си сред другите животни. Неговата песен е знак за присъствието на ангел небесен. Самият пророк е казал: „Белият петел е мой приятел; той е враг на неприятеля на Бога...“.

В Българската символика и митология, за прабългарите птиците като петел, гълъб и паун са свързани с огнено-соларния култ. Народните представи съотнасят петела към частите от денонощния цикъл. Така, според традиционната образност преходът от времето между залез слънце и първи петли е частта от денонощието, когато се появяват тъмните митологични персонажи – таласъми, караконджоли, вампири и др. С пропяването на петела те загубват своята сила.

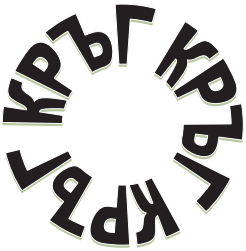
Поведението на петела е също и един от ориентирите в българската народна метеорология. Познатият обичай „Петльовден“ има древно-славянски произход. Той е „регионален празник, чествен в Източнобългарската територия, от Добруджа до Одринско и Лозенградско включително“. На Петльовден жени и майки на момчета принасят в жертва петел, което осмисля празника като обред за здраве и плодовитост на момчетата, за плодородие и мъжка потентност. По-особено е значението на сватбения петел, който се използва едновременно като мъжки и женски символ.

Източници

http://www. google.com
http://www.wikipedia.co.jp
http://www.yourchineseastrology.com
http://www.japanesemythology.wordpress.corn

Нашият афиш

2017 – 2018 АКАДЕМИЧНА ГОДИНА



• ОБУЧЕНИЕ ЗА СЛЕДДИПЛОМНА КВАЛИФИКАЦИЯ:

КУРС „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“

Факултет по класически и нови филологии, Специалност Японистика

Обучението се провежда от 2006/2007 академична година

Курсът предлага широкопрофилна подготовка в посочената област. Предназначен е за специалисти от различни сфери, които желаят да придобият основни практически умения за общуване на японски език, както и базови познания за японската култура и общество. Подходящ е и за служители в държавната администрация, чиято сфера на дейност предполага контакти с Япония, и за ръководители и служители на фирми, които имат бизнес отношения с японски компании и организации.

Обучението се извършва в специалност „Японистика“ на Катедра „Езици и култури на Източна Азия“ от висококвалифицирани български и японски преподаватели.

Продължителност на обучението – 2 години, по два семестъра годишно / 3 пъти седмично от 18 до 21 ч.

След успешно приключване на обучението се издава свидетелство за професионална квалификация.

Записване – ежегодно от 01 април до 15 септември, в каб. 214, партер, Ректорат, Северно крило, бул. Цар Освободител 15.

Документи за кандидатстване – заявление до Ректора за участие в курса (свободен текст), ксерокопие на диплома за висше образование (за действащи студенти – уверение за студентско положение), документ за платена такса – фискален бон или бордеро.

За допълнителна информация: Сектор „Следдипломна квалификация“, Ръководител сектор: Цветана Панова

Ректорат, каб 214, Тел.: (+ 359 2) 9308 548, (+ 359 2) 846 35 46, E-mail: tz_panova@fmi.uni-sofia.bg

ЦЕНТЪР ЗА ИЗТОЧНИ ЕЗИЦИ И КУЛТУРИ – Отдел „Студенти“

Бул. “Тодор Александров“ №79, каб. 2, Мария Тодорина

02/829 37 83 вътр. 117; 02/829 37 85, E-mail: mimi_todorina@abv.bg

• ОБУЧЕНИЕ В ОБРАЗОВАТЕЛНА СТЕПЕН МАГИСТЪР:

ПРИЕМЪТ НА КАНДИДАТИ ЗА ОБУЧЕНИЕ В МАГИСТЪРСКАТА ПРОГРАМА „ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА“ НА СПЕЦИАЛНОСТ ЯПОНИСТИКА В СУ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“ 2016-2017 академична година Е ПРЕЗ СЕПТЕМВРИ 2016 ГОДИНА

С цел да подпомогнем нашите следващи дипломанти от бакалавърската програма да надградят своите знания напомняме, че курсът на обучение в нашата магистърска програма „Японски език и култура“ осигурява необходимото по-високо ниво на квалификация в научното направление филология и гарантира по-целесъобразен спектър на компетентност в бъдещата професионална реализация на завършилите специалисти японисти.

МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА
ЯПОНСКИ ЕЗИК И КУЛТУРА

специалности: ЯПОНИСТИКА
Срок на обучение: 2 семестъра
Форма на обучение: редовна
Ръководител: проф. дфн Бойка Цигова
e-mail: boyka.tsigova@gmail.com

УЧЕБЕН ПЛАН

ЗАДЪЛЖИТЕЛНИ ДИСЦИПЛИНИ	*Семестър*	*Лекции*	*Упражнения*	***ECTS** КРЕДИТИ*
Съвременен японски език – практически курс 1.	1	15	30	4
Японска култура – традиции и съвременност	1	30		2
История на японското сценично изкуство и театър	1	30	15	4
Социално-икономическо развитие на съвременна Япония	1	30		2
Шинто и Дзен-проекции в традиционните японски изкуства	1	30	15	4
Българската японистика: история, съвременно състояние и перспективи	1	30	15	4

ЗАДЪЛЖИТЕЛНИ ДИСЦИПЛИНИ	*Семестър*	*Лекции*	*Упражнения*	***ECTS** КРЕДИТИ*
Изследвания в съвременната японистика	1	30	15	4
Естетика на източния театър	1	30		2
Съвременен японски език – практически курс 2.	2		45	4
Съвременна японска архитектура	2	30		2
Етнография на Източна Азия	2	30	15	3
Подготовка на дипломна разработка под научно ръководство	2		60	2
Защита на дипломна работа	2			15
ИЗБИРАЕМИ ДИСЦИПЛИНИ (избраните дисциплини трябва да носят минимум 8 кредита (4 кредита за I сем., 4 кредита за II сем.)				
Японската литература в България: превод и рецепция	1	30		2
Японското сценично изкуство „НО“	1	30		2
Дзен-словесни типологии в Япония	1	30		2
Gender Studies. Роля на пола във фолклора.Мъжките образи в японските вълшебни приказки	1	30		2
Философия на образността	1	30		2
История на политическите и културни отношения м/у България и Япония.	1	30		2
Японската гравюра укийо-е: автори и образци	1	30		2
Кулинарно изкуство и култура на храненето в Япония	2	30		2
Потребителската култура в Япония и Китай.	2	30		2
Поетичен символизъм в източноазиатската поезия	2	30		2
Музикална култура на Източна Азия.	2	30		2
Други избираеми дисципини (предлагани в други магистърски програми на СУ „Св. Климент Охридски“, както и от всички задължителни и избираеми дисциплини в бакалавърските програми на специалностите Китаистика и Кореистика, но без да може да избере два пъти в рамките на двете степени една и съща дисциплина).				

Съставил: проф. дфн Бойка Цигова

ИЗДАНИЯТА НА СПИСАНИЕ "КРЪГ"

2012 – 2016 ГОДИНА

КРЪГ

СПИСАНИЕ
на
МЛАДИЯ ЯПОНИСТ,

брой 1, 2012 г.

КРЪГ

СПИСАНИЕ
на
МЛАДИЯ ЯПОНИСТ,

брой 2, 2013 г.

КРЪГ

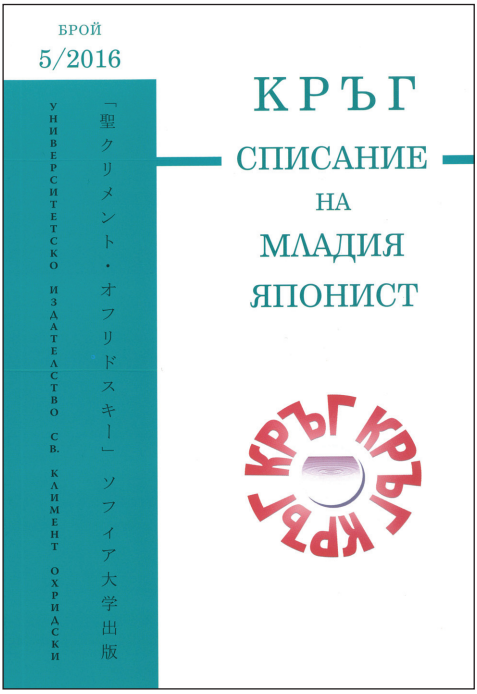
СПИСАНИЕ
на
МЛАДИЯ ЯПОНИСТ,

брой 3, 2014 г.

КРЪГ

СПИСАНИЕ
на
МЛАДИЯ ЯПОНИСТ,

брой 4, 2015 г.



КРЪГ

СПИСАНИЕ
на
МЛАДИЯ ЯПОНИСТ,

брой 5, 2016 г.